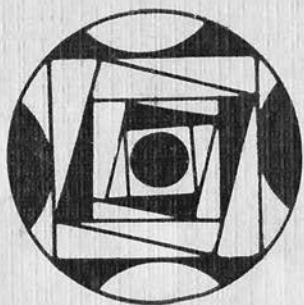




**Estetica
vieții
cotidiene**

estetica vieții cotidiene

Sub redacția:

prof. univ. Marcel Breazu

conf. univ. Anton Moisesescu



București — 1966

Coperta
de: Anamaria Smigelschi

Cuvînt înainte

Lucrarea de față nu este o monografie menită să trateze exhaustiv problemele esteticului cotidian. Aceste probleme, deosebit de actuale, sînt de o mare complexitate și cer, pentru rezolvarea lor, participarea unui mare număr de specialiști.

Institutul de filozofie al Academiei Republicii Socialiste România a încercat, abordînd tematica esteticii vieții cotidiene, să atragă, pe lîngă cercetătorii din institut, un număr de colaboratori preocupați de aceste probleme. Rezultatul este prezenta lucrare, în care au putut fi atinse doar cîteva aspecte ale acestor probleme. Conștienți că efortul lor reprezintă abia un început, autorii studiilor de față vor fi bucuroși dacă lucrările lor vor da naștere la discuții, care să le permită să ducă mai departe cercetările întreprinse de ei.

specificul esteticului vieții cotidiene

prof. Marcel Breazu

Estetica s-a constituit târziu ca știință filozofică cu un obiect bine determinat. Concepută în antichitate ca *Poetică* sau *Retică* (Aristotel, Cicero), sfera obiectului de studiu al unei științe a „frumosului” s-a extins treptat. Alexander Baumgarten o caracteriza în tratatul său, publicat în 1750, drept „știința cunoașterii sensibile, teoria artelor liberale, gnoseologia inferioară” — fără să se oprească în mod expres asupra precizării dacă știința căreia îi dădea numele consacrat astăzi are a se ocupa numai de creația artistică sau și de ceea ce este *estetic* în afara artei. Nu intră în intențiile noastre de a întreprinde aici un istoric, măcar succint, al concepțiilor mai vechi sau mai noi, despre obiectul esteticii ca știință. Dar nu se poate să nu observăm că majoritatea esteticienilor premarxiști, ca și a celor nemarxiști sau antimarxiști, au considerat estetica fie ca o știință care are a se ocupa exclusiv cu Artă (cu majusculă), fie ca fiind total ruptă de problemele artei care ar trebui abordate de o *Allgemeine Kunstwissenschaft* („Știința generală despre Artă”) (cum credeau Max Dessoir, Utitz sau Woringer). Alții socoteau estetica ca o „știință a expresiei, a artei și a criticii și istoriei artei” (H. Taine sau Charles Lalo). Problemele esteticului din afara artei erau îndeobște socotite probleme minore — iar studiile, multe erudite și interesante, despre esteticul obiectelor vieții cotidiene erau întreprinse numai de istorici ai artei sau de specialiști în domenii restrânse care nu fac generalizări estetic-filozofice.

Spre deosebire de estetica premarxistă și de cele mai multe dintre teoriile esteticienilor antimarxiști, estetica marxist-leninistă își concepe obiectul de studiu ca avînd o sferă mult mai largă decît aceea a creației și receptării operei de artă. Pornind de la categoria „însușirii estetice a realității de către om”, esteticienii marxiști consideră arta ca fiind forma superioară a acestei însușiri, dar sînt conștienți de vastitatea dome-

niului în care atitudinea estetică față de realitate se manifestă în afara artei. Acest domeniu capătă, îndeosebi în condițiile desăvârșirii construcției socialismului și în trecerea treptată la comunism, proporții imposibil de conceput în alte orînduiri.

Tocmai din această cauză analiza unor probleme legate de ceea ce dă *valoare estetică* ambianței în care se desfășoară viața noastră cotidiană capătă o deosebită însemnătate. Aceste probleme nu pot fi în nici un caz izolate metafizic de problemele creației artistice, dat fiind faptul că însăși *arta*, cu satisfacțiile ei intense, intră din ce în ce mai mult în contextul vieții noastre zilnice.

Totuși există zone ale esteticului, care, fiind înrudite cu creația artistică și cu receptarea operei de artă, își au *specificul* lor, tocmai pentru că se îmbină strîns cu condițiile *practice* în care se desfășoară viața noastră, tocmai pentru că sînt foarte strîns imbricate cu *necesitățile economice, productive* ca și cu necesitățile asigurării unor *condiții civilizate de viață* familială și socială, care numai în epoca contemporană, în orînduirea socialistă, sînt posibile *pe scară de masă*.

Se impune deci o analiză a ceea ce, în primul rînd, constituie *esteticul* acestor elemente, a ceea ce le creează o arie specifică lor în ansamblul atitudinii estetice față de realitate.

În analiza atitudinii estetice față de realitate, un loc deosebit trebuie, cred, să-l ocupe analiza acelei laturi care înseamnă satisfacția față de un lucru bine organizat, un lucru „*compus*”, în care părțile se imbrică între ele și se subordonează în mod armonios întregului, pentru a pune în evidență „măsura inerentă” a fiecărei „compoziții”. Trebuie arătat că în atitudinea estetică se manifestă „esența umană” și pentru că omul găsește o satisfacție firească în fața acelor trăsături ale înfăptuirilor sale, care fac ca arhitectul să se deosebească de albină¹ tocmai pentru că omul realizează în conștiința lui, în prealabil, planul, „*structura*”, acelor lucrări (de mai mare sau mai mică anvergură) pe care ulterior le transpune în înfăptuirea materială. Atitudinea estetică se regăsește la cel mai înalt nivel în artă, acolo unde *ideea artistică* (sinteza între concret-senzorial,

¹ Vezi K. Marx, *Capitalul*, vol. I, Editura Politică, București, 1960, p. 208.

afectiv și intelectual) relevă capacitatea maximă a omului de a „organiza” de a „compune”, prin selectare și sinteză, prin riguroasa reținerii și avîntul fanteziei, o *reflectare* veridică a *esenței* realității, în primul rînd a realității umane, sociale.

Dar acest element al „compoziției”, al îmbinării armonioase, al „ritmului interior” se întîlnește și în înfăptuiri umane unde elementul reflectoriu este mai estompat, unde (cum vom vedea mai jos) armonia compozițională rezidă, în primul rînd, în sinteza izbutită dintre *însușirile utilitare* ale „obiectelor” vieții cotidiene și ceea ce în aceste obiecte utilitare are capacitatea să determine o *satisfacție estetică* a celui ce le folosește și nu numai satisfacția îndeplinirii funcțiilor lor materiale. Această prezență a *esteticului* (ca manifestare a capacității umane constructive, compoziționale și totodată ca factor menit să dea satisfacție omului tocmai pentru că aici el izbutește să sesizeze puterea lui de creație) în obiectele vieții de fiecare zi nu a fost sesizată de om decît pe anumite trepte de dezvoltare a sa ca fiind radical deosebită de celelalte viețuitoare, pe măsura afirmării tot mai puternice a „esenței sale umane”.

Atitudinea estetică a omului față de realitate (care la origine a fost element *nediferențiat*, component al conștiinței sociale primitive, *sincretice*), o dată desprinsă din sincrismul inițial, s-a dezvoltat în amploare și a început să se diversifice. Această atitudine estetică a avut ea însăși în epocile timpurii de dezvoltare a societății un caracter sincretic. Din atitudinea estetică globală, au început ulterior să se desprindă *diferențieri* care trebuie analizate. Această analiză este menită să ne facă să înțelegem în ce măsură se poate vorbi despre *caracterul estetic* al produselor de uz curent sau al arhitecturii, ca despre o *formă a conștiinței sociale*, în ce măsură acest aspect estetic ca și gusturile, pe planul cărora se află, au relații de *interdependență* cu celelalte forme ale conștiinței sociale.

Literatura, teatrul și cinematograful, pictura și muzica, coregrafia și pantomima au — în cadrul artei luată în totalitatea ei — o mai mare dependență de bază, reflectă mai îndeaproape baza economică. Caracterul de clasă al acestor ramuri de artă este mai accentuat ca și interacțiunea lor cu politicul, eticul și filozoficul orînduirilor în care apar producțiile aparținînd acestor ramuri. Caracterul reflectoriu (de oglindire a

realității sociale) care le-a dat naștere este mai evident — de aceea aici se poate vorbi mai limpede despre *veridicitate* a ogîndirii și despre *sinceritatea* artistului, deci despre caracterul de clasă al operei și despre partinitatea creatorului ei. De la „Orestiile” mitologiei grecești cu variantele lor din tragedia antică (în care Engels vedea expresia victoriei patriarhatului asupra matriarhatului), prin titanii Renașterii, ai clasicismului francez sau ai realismului critic din veacul al XIX-lea, pînă la realismul artei socialiste sau la abstracționismul contemporan se poate urmări ușor acest adevăr, ținînd firește seama de toate medierile necesare, pentru a evita vulgarizarea.

În arhitectură însă, sau în mobilier și vestimentație, legătura cu baza *economică* este mult mai îndepărtată. În acest domeniu o importanță de prim ordin o are baza *tehnică-materială*, capacitatea de a făuri bunuri utilitare, în primul rînd în funcție de materialele disponibile și de tehnologia lor, de dezvoltarea cunoștințelor științifice (dacă ținem seama, de exemplu, de arhitectura în lemn a chinezilor sau de înălțimea și amploarea deschiderilor în arhitectura gotică, în raport cu descoperirea valorii constructive a ogivei și a *contraforturilor detașate*, a „arc-butanților”). Dar se poate oare contesta existența, în același timp, a influenței relațiilor de producție (ca și a ansamblului relațiilor sociale) asupra programelor și stilurilor arhitectonice, asupra aspectului general al produselor de uz curent, asupra vestimentației?

Distincțiile vor trebui aici să fie deosebit de nuanțate, dar nu se poate să nu ținem seama că și arhitectura, urbanismul, ca și organizarea interioarelor, a „liniei” mobilierului sau a „modei” *reflectă* și ele aspecte ale orînduirilor sociale în care au apărut, sînt deci și ele elemente de „conștiință socială” și în acest sens se poate vorbi și aici de o anumită veridicitate și de o anumită poziție de clasă a celui care le elaborează.

Se impune deci o analiză a desprinderii treptate din sincretismul atitudinii estetice față de realitate, a diferitelor *tipuri* de atitudine estetică, în funcție de apropierea de bază a formelor lor de manifestare, de amploarea sferei în interiorul căreia se stabilesc raporturi cu alte elemente ale conștiinței sociale, în funcție de diferitele „registre” ale sensibilității estetice afectate de aceste producții care intră în zona atitudinii

estetice. Totodată aici trebuie analizată *dinamica* acestor tipuri de atitudine estetică și căutată *greutatea lor specifică* în ansamblul preocupărilor oamenilor aparținînd anumitor orînduiri, anumitor națiuni și anumitor clase sociale.

Pe această cale vom ajunge să înțelegem mai bine amploarea multilateralității dezvoltării omului în socialism în funcție de preocupările lui multiple legate de *artă* în care relațiile sociale se exprimă mai limpede, deși mijlocit prin intermediul politicului, eticului, sau filozoficului, ca și față de producțiile cu aspecte estetice, în care reflectarea mai difuză a orînduirii sociale are un caracter mijlocit de tehnică, știință, „economicitate” și „funcționalitate”.

Făurirea unui mod de producție, care de pe acum exclude condițiile ce duc, în orînduirile bazate pe exploatare, la alterarea „esenței umane” (Marx), dă posibilitatea cheltuirii acelor trăsături specific omenești, care îl fac pe om să ceară vieții mai mult decît simpla lui supraviețuire biologică. Chiar dacă s-ar putea pretinde că unele animale au o preocupare pentru frumos, care depășește rosturile de conservare individuală sau de perpetuare a speciei — faptul acesta este cu totul excepțional. Binecunoscutul specialist în cultura preistorică André Leroi-Gourhan citează cazul „păsării-grădinar” din Insulinda, care își împodobește vecinătățile cuibului cu pietricele și scoici de culori alese. Dar el însuși recunoaște că acest caz nu poate fi urmărit ulterior, pe scara evoluției, și că mamiferele superioare dau dovadă de „cea mai mare indiferență pentru tot ceea ce nu se înscrie în procesul alimentar sau sexual”¹. Numai omul se preocupă de făurirea unei ambianțe, care depășește necesitățile impulsurilor sale instinctuale. Dar asemenea preocupări nu sînt posibile pe *scară de masă* decît atunci cînd cele necesare traiului material sînt asigurate și cînd pervertirea morală, creată de relațiile de exploatare, este înlăturată prin făurirea unor relații de producție bazate pe colaborare și ajutor

¹ În *L'art et l'homme*, sub redacția lui René Huyghe, Paris, vol. I, p. 34.

reciproc. Asemenea condiții le asigură numai orînduirea socialistă și comunistă. Germenii atitudinii estetice față de realitate apărui în *comuna primitivă* (desenele rupestre sau împodobirea uneltelor de muncă) nu s-au putut amplifica multă vreme din cauza rudimentarității forțelor de producție. *Omul era prea copleșit de dificultățile luptei cu natura pentru a-și crea, pe scara întregii societăți, o ambianță complexă de înaltă ținută estetică.* Iar în condițiile ulterioare ale dezvoltării forțelor de producție, care ar fi permis această creație — și mai cu seamă în condițiile contemporane din cadrul orînduirii capitaliste — *alienarea* personalității umane este factorul care împiedică descătușarea deplină a năzuințelor spre frumos și crearea unei ambianțe cotidiene de înaltă calitate estetică *pentru întreaga societate*, și nu numai pentru privilegiați. Iată de ce numai făurirea unei baze tehnice-materiale perfecționate, de înaintată valoare tehnică-științifică, coroborată cu făurirea relațiilor de producție socialiste (cu *înlăturarea* deci a condițiilor *alienării* esenței umane), poate să ducă la dezvoltarea potențialităților, *nelimitate*, de structurare a unei ambianțe, în care această calitate specific umană — năzuința către frumosul desprins de nevoile biologice! — să se poată dezvolta în toată amploarea.

Așa cum fiecare dintre noi poate observa la tot pasul, asemenea preocupări se amplifică vertiginos pe măsura accelerării continue a ritmului de dezvoltare socialistă. În funcție de întărirea neîncetată a bazei tehnice-materiale, în condițiile relațiilor de producție socialiste, *exigențele* estetice ale constructorilor societății fără exploatare și asupra se constituie și cresc ca parte integrantă a conștiinței sociale socialiste. Aceste exigențe fac corp comun cu întreaga activitate a oamenilor: în producție, în viața obștească, în intimitatea vieții familiale. Dezvoltarea multilaterală a personalității umane în orînduirea noastră face să înflorească, o dată cu conștiința politică, cu lărgirea orizontului științific, cu elevarea morală — cerințe estetice de înalt nivel, gusturi variate, de calitate, un ideal estetic socialist puternic conturat.

În aceste condiții, sarcinile esteticienilor devin incomparabil mai mari și mai complexe decât au fost vreodată. Problemele pe care le are de rezolvat estetica marxist-leninistă depășesc

cu mult creația artistică (cel puțin în înțelesul „tradițional” al cuvîntului) pentru a se extinde asupra unor preocupări multiple legate de viața de fiecare zi a societății noastre noi. Omenirea — a arătat Marx — nu-și pune decât problemele pe care le poate rezolva, acele probleme cărora *necesitatea istorică obiectivă începe să le creeze soluțiile reale și pe care oamenii le reflectă adecvat în teoriile lor științifice*, numai în măsura în care condițiile obiective sînt coapte pentru rezolvarea lor. O asemenea problemă este aceea a esteticului vieții cotidiene, ca *problemă socială* a epocii socialismului și comunismului.

Se ivește deci sarcina de a determina cu claritate ce înțelegem *prin esteticul vieții cotidiene*.

Din ansamblul de trăsături ale realității esteticianul marxist-leninist va trebui să le disocieze pe *acelea care se reflectă, în conștiința socială, în sfera esteticului*, ca formă distinctă a conștiinței sociale, alta decât politicul, eticul, filozoficul, științificul, dar în strînsă interdependență cu ele. În această privință, analiza disociativă va avea obligația de a desprinde din totalitatea trăsăturilor vieții materiale a societății pe acelea care au o anumită determinare, și anume acea determinare care face ca unele obiecte, fapte, procese, acțiuni (sau laturi ale lor) să intre în *zona atitudinii estetice a omului față de realitate*.

Un același obiect, o aceeași acțiune pot fi reflectate în conștiința socială prin prisma atitudinii *utilitare, teoretice, politice, etice sau estetice*, în care se situează subiectul social în momentul receptării. Tractorul, strungul (ca obiecte reale) pot fi privite din unghiul utilității lor economice, dar și din unghiul semnificației politice a făuririi bazei tehnice-materiale a socialismului, ca și din unghiul aspectului lor estetic, ca obiecte în care se manifestă „măsura inherentă” (Marx) naturii lor. Un bloc de locuințe poate fi privit din perspectiva cerințelor igienice ale unei societăți civilizate, dar și din unghiul rezolvării unor probleme legate de dezvoltarea etică armonioasă a familiei în societatea socialistă, ca și din perspectiva înfăptuirii unor *deziderate urbanistice* ale orașului socialist, *deziderate* care țin și de sfera esteticului. Un vehicul — automobil, avion sau rachetă cosmică — poate fi privit din un-

ghiul verificării practice a unor anumite calcule fizico-matematice, din unghiul randamentului economic al sumelor investite, dar și din unghiul formeii agreabile, care satisface sau nu „ochiul plastic” al omului contemporan. Atitudinea unui om care dirijează o centrală automată poate fi privită prin perspectiva, care permite *aprecierea* capacității lui tehnice-științifice, a poziției lui politice și etice față de sarcina încredințată, dar și a *armoniei* relațiilor pe care și le stabilește cu tovarășii lui de muncă sau a *frumuseții* manevrării inteligente a complicatelor utilaje pe care le mînuiește. *Aprecieria* socială (situarea ei pe o anumită treaptă a unei scări de valori științifice, etice, politice sau estetice), *valorificarea*, are un caracter reflectoriu, este act de subiectivitate, dar statuarea acestei aprecieri — criteriile ei — se constituie istoricește *în mod obiectiv*. Valoarea estetică — cu caracter social — care se constituie ca rezultat al acestei aprecieri *nu* are caracter *subiectivist*, capricios, în măsura în care este o valoare cu valabilitate socială și nu act personal, care intră doar în sfera psihologiei individuale. Valoarea estetică se constituie în mod *obiectiv* ca reflectare a unor trăsături ce situează obiectul, faptul sau atitudinea apreciată, pe linia dezvoltării obiective, legice, a societății omenești. Această valoare este în funcție de dezvoltarea paralelă a sensibilității estetice, în măsura în care, în procesul producției sociale, se creează, „nu numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru obiect”¹. Esteticianul marxist-leninist are deci îndatorirea de a studia care sînt acele trăsături ale realității obiective, care pun în vibrație *sensibilitatea estetică* a omului societății noastre, fie că este vorba de opere de artă, fie că este vorba de obiecte, fapte sau procese, care intră în cadrul desfășurării vieții cotidiene, în condițiile sociale din care exploatarea omului de către om a fost exclusă. Vorbind despre estetica vieții cotidiene, nu ne vom ocupa de operele de artă și literatură, luate ca realizări menite să-și îndeplinească funcția lor estetică prin ele însele. Ne propunem să abordăm doar esențialul, generalul și necesarul *esteticului vieții cotidiene*, să-i găsim legitatea, să-i desprindem liniile

¹ K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 36.

directoare ale tendințelor de dezvoltare continuă. Firește că de aici nu vom putea exclude esteticul din artă și literatură, operele literare și artistice fiind, din ce în ce mai mult, elemente constitutive ale preocupărilor noastre de fiecare zi. Dar aceste opere vor fi privite prin *prisma încadrării lor în ambianța noastră cotidiană*, ca elemente care întregesc, în mod indispensabil, peisajul nostru social. Accentul cercetării trebuie să cadă însă pe *esteticul dinafara artei*, a artei socotite, în accepția tradițională, ca rezultat al efortului creator al unor personalități artistice excepționale.

Se impune deci să încercăm precizarea succintă a ceea ce înțelegem prin cadrul *vieții cotidiene*, în interiorul căruia avem a depista esteticul, în societatea socialistă. În acest sens cred că putem considera cadru al *vieții cotidiene totalitatea elementelor mediului în care ne desfășurăm activitatea productivă și ne trăim „timpul liber”* — ca și *totalitatea deprinderilor pe care le căpătăm în relațiile cu oamenii în societatea ai cărei membri activi sîntem*. Dacă încercăm o analiză a acestor elemente ale *mediului* ambiant ni se impune de la început obligația de a ne ocupa de *locul de muncă*, de mașini, instrumente și utilaje, de rezultatele imediate, materiale, ale activității productive. În continuare, atenția ne va fi reținută de *locuința noastră* și de *localitatea* în care trăim (orașul sau satul respectiv). Prezentarea agreabilă a încăperilor în care se desfășoară o parte însemnată din viața noastră, a părților folosite în comun din cadrul unui bloc de locuințe se impune a fi cercetată sub raportul estetic în care se desfășoară viața noastră de fiecare zi. Proporțiile și decorația camerelor, a holurilor, a palierelor, mobilierul și tapiseria, corpurile de iluminat și „panotarea” pereților, raporturile dintre „spațiile ocupate” și „spațiile libere” ale unei încăperi — iată elemente care vor trebui să constituie obiectul preocupării de a da „interiorului” habitatului socialist ținuta estetică. Confortul pe care trebuie să-l ofere o locuință civilizată, modernă, este strîns îmbinat cu exigențele din ce în ce mai sporite față de aspectul armonios al interioarelor noastre.

Conturarea obiectului de studiu al esteticii vieții cotidiene — ca ramură a esteticii marxist-leniniste — impune exami-

narea elementelor comune ale esteticului cotidian cu esteticul artei, ca și delimitarea clară a acestor domenii ale esteticului.

Elementul fundamental comun se manifestă în *atitudinea estetică* față de realitate, ca atitudine specific umană, ca reflectare specifică a realității, ca una din expresiile „esenței umane”. Aici trebuie să pornim de la premisa marxistă că „pe de o parte, realitatea obiectivă îi apare omului în societate peste tot ca realitate a forțelor esențiale umane, ca realitate umană și, deci, ca realitate a *propriilor* sale forțe esențiale, toate *obiectele* îi apar ca o *obiectivizare* a sa proprie, ca obiecte care confirmă și concretizează individualitatea sa, ca obiecte ale *sale*, cu alte cuvinte, el *însuși* devine obiect”¹. Această premisă nu este în opera lui Marx o simplă indicație întâmplătoare. Aici se formulează, după părerea noastră, pentru prima dată, cu deosebită rigoare, trăsătura de bază a esenței omului, ca ființă socială, radical distinctă de celelalte ființe. *Biologicul* face saltul calitativ către *uman*, când viețuitorul biman, făuritor de unelte, reflectă în conștiința lui realitatea înconjurătoare ca pe o realitate *umană*, pentru că *traiul în societate conferă întregii realități dimensiuni noi*. Oricât ni s-ar părea de cunoscut, și oricât ar fi fost deja comentat acest adevăr, el are încă fațete care se cer luminate.

Realitatea are o prezență ontică *independentă*, cum știm, de conștiința umană. Însușirile materiale ale obiectelor fără viață, ale ființelor și ale omului — ca entitate biologică specifică — există obiectiv cu și fără reflectarea lor în vreun subiect, înaintea existenței oricărei conștiințe. Dar *pentru om*, această realitate există totdeauna ca raport între obiect și conștiința sa subiectivă, omul fiind singurul animal care „se referă” totdeauna, ansamblul conștiinței sale fiind un ansamblu de „sisteme de referință”. Marx arată că „...obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia din forțele mele esențiale, neputând deci exista pentru mine decât așa cum forța mea esențială există ca aptitudine subiectivă pentru sine, pentru că *sensul unui obiect* (sublinierea mea. — M. B.) ... se mărginește pentru mine exact la atât cât cuprinde simțul meu, de aceea simțurile omului social sînt *alte* decât cele ale omului neso-

¹ K. Marx—F. Engels, *op. cit.*, p. 34.

cial ...”¹, adică ale ființei biologice existente înaintea apariției societății. Toate obiectele reale — ca și propriul său trup — capătă pentru om *sens*, în măsura în care *el le reflectă* în conștiința sa, ca factor subiectiv extrem de complex, din ce în ce mai complex pe măsură ce societatea se dezvoltă și simțurile umane devin din ce în ce mai mult *simțuri sociale*, și nu simple organe biologice. În funcție de amplificarea vieții sociale, *esența umană* evoluează, devine o sinteză a cât mai numeroase determinări — dar mereu își păstrează această calitate de a fi un *centru de referință*. Lunecarea către absolutizarea acestui „centru de referință”, pînă la negarea existenței obiectelor în absența lui, duce, după cum știm, la idealism. Dar de teama acestei primejdii de absolutizare, nu ne este îngăduit să uităm că, numai în măsura în care omul *se referă* la anumite criterii (constituite obiectiv în procesul vieții sociale), el își păstrează *esența* umană.

Această „referire” continuă dă, *pentru om*, lumii înconjurătoare și propriilor lui stări subiective, propriilor lui trăiri, *valori*. Valorile sînt deci calități pe care le capătă, pentru om, elementele realității (obiecte, procese, fapte) privite prin prisma unei *atitudini* umane (etice, politice, estetice), a unei colectivități (gintă, trib, clasă, națiune, popor) — *atitudine determinată de cauze sociale*. Pentru a putea transmite și conserva aceste valori, oamenii își făuresc *limbaje*, alcătuite din elemente materiale: sunete, gesturi, obiecte selectate sau făurite de om, semne grafice alcătuite din linii sau culori, formule științifice, „modele”. Aceste elemente materiale au însă *sens uman*, în măsura în care o colectivitate socială le integrează într-un anumit sistem de referință, corespunzător unei anumite scări de valori. Altfel rămîn inerte, mute, „nu pot fi citite”, devin realități materiale *asociale*, *anumane*, fără sens, incapabile să exprime și să comunice o „referință” umană. Sensul lor este grăitor numai pentru acea societate în care valorile exprimate s-au constituit în mod obiectiv, prin *aprecierea socială*, ivită în vîltoarea vieții sociale, în procesul practicii sociale, în muncă și în activitatea obștească (sau pentru cercetătorii

¹ K. Marx—F. Engels, *op. cit.*

care izbutesc, după milenii, să reconstituie măcar liniile generale ale vieții sociale pe care vicisitudinile istoriei au făcut-o la un moment anumit să dispară, ca de pildă scrierea hieroglică, monumentele aztece și incase sau ornamentica vaselor neolitice). *Limbajul*, ca element material care vehiculează și păstrează valori umane, indice al „referirilor” neîncetate ale omului, trebuie privit tocmai în lumina *constituirii lui sociale obiective*, în procesul apariției și dezvoltării continue a omului, ca ființă eminent socială.

În acest proces, „referirea” estetică, valorificarea realității sub prisma unei aprecieri, distinctă de cea practic-utilitară, de cea etică și, mai târziu, de cea politică, constituie *atitudinea estetică* față de realitate. Această atitudine capătă o deosebită densitate în cadrul artei, unde își constituie treptat un *limbaj* deosebit de complex, limbajul artelor, distinct de la artă la artă, dar menit să consemneze și să transmită una dintre variantele „umanizării” realității. Nu vom intra aici în analiza trăsăturilor distinctive ale acestui limbaj, analiză pe care am încercat-o în alte lucrări.

Pentru elucidarea problemelor pe care le avem de cercetat în studiul de față, trebuie să menționăm numai că acest limbaj este menit să transmită un „*mesaj*” al creatorului de artă, mesaj care înseamnă o apreciere ideologic-emoțională a realității pe care imaginea artistică o reflectă prin intermediul generalizării *tipizante*. Mesajul artistului de calitate are un caracter general uman și un specific național strâns împletite cu un caracter de clasă, în societățile bazate pe clase antagoniste. Opera de artă își îndeplinește astfel, în societate, funcțiile sale estetice, cognitive și social-educative. Ca atare, ea nu are o utilitate imediat practică, ci un *rol social* determinat, o „utilitate” mediată.

Cerințele imperioase ale vieții îl împing pe om în primul rând către făurirea unor „obiecte” menite să-i asigure hrana și adăpostul, să-l pună în condițiile conservării și perpetuării speciei. Și în această privință însă, cerințele biologice ale omului depășesc stadiul animal, „umanizându-se” din ce în

ce mai accentuat. Pentru om nu este îndeștător să aibă o hrană care să-i satisfacă doar funcțiile metabolice și nici un adăpost care să-l ferească de vicisitudinile climatului în care trăiește. Dezvoltarea lui *umană*, pe toate planurile, se răsfinge și asupra modului de satisfacere a necesităților lui biologice, care devin necesități *utilitare*. Locuința și îmbrăcămintea, procurarea, prepararea și consumul hranei se transformă mereu, în funcție de posibilitățile pe care dezvoltarea vieții sociale le oferă omului. Nevoia biologică elementară de supraviețuire se transformă în nevoie de *confort*.

Știința și tehnica care se dezvoltă în societățile evoluate, creează — ca și arta — „nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect” (Marx). Necesitățile biologice se „umanizează” și din punctul de vedere al complexității modalităților lor de satisfacere. Civilizația în continuă amplificare înseamnă tocmai — când e just înțelesă — „umanizarea” progresivă a omului și în privința necesităților lui utilitare. A preconiza „reîntoarcerea” rousseauistă la natură, sau „asectismul”, în ceea ce privește viața noastră materială, înseamnă a manifesta o atitudine retrogradă. Omul contemporan are posibilitatea — și dreptul — de a pretinde satisfacerea nevoilor lui materiale la acel nivel de confort pe care-l pot asigura știința și tehnica epocii — și care în orînduirea socialistă și comunistă va sta la îndemîna tuturor membrilor societății.

Nu trebuie deci să uităm nici un moment că, dacă ne referim la „obiectele” vieții cotidiene, menirea lor esențială este să asigure — în *condițiile de economicitate ale fiecărui moment istoric* — maximum de randament funcțional (bazat pe o constructivitate rațională, pe o structură științific organizată) menit să satisfacă cele mai exigente cerințe de confort. *Calitatea* lor presupune acești factori primordiali.

Dar oare îndeplinirea acestor condiții constituie elemente *suficiente* pentru a asigura „umanizarea”, în continuă ascensiune, a acestor „obiecte”? Tocmai pentru că socotim că nu putem răspunde afirmativ la această întrebare, cercetăm *esteticul* obiectelor vieții cotidiene.

Dacă oamenii ar urmări doar satisfacerea din ce în ce mai deplină a unor nevoi biologice, creșterea confortului fiziologic

i-ar mulțumi întru totul. O locuință luminoasă care ar asigura adăpostul ireproșabil față de vicisitudinile climatului (calorifer, aer condiționat) și care ar pune la îndemână multitudinea mijloacelor tehnice moderne pentru pregătirea și conservarea alimentației (aragaz, frigorifer), ustensile practice pentru servitul mesei, un pat moale și fotolii odihnitoare — toate acestea ar fi elemente suficiente pentru ca exigențele biologice să fie potolite chiar la nivelul unei civilizații avansate. Mijloace rapide și comode de transport, o vestimentație care să apere eficient de intemperii ar completa satisfacerea nevoilor practice în condițiile vieții sociale contemporane.

De ce oamenii nu se pot mulțumi numai cu atîta? De ce resimt nevoia ca tot ceea ce slujește nevoilor biologice să depășească sfera eficienței structurale și funcționale? Tocmai pentru că omul nu poate exclude din modalitățile de contact cu lumea înconjurătoare *atitudinea estetică*, parte integrantă a „esenței umane”. De aici necesitatea frumuseții tuturor acestor obiecte, prin intermediul cărora el își satisface necesitățile primordiale biologice. O locuință nu este numai loc de adăpost și de odihnă, ci și (atunci cînd condițiile sociale nu sînt excesiv de vitrege) *ambianță agreabilă*, manifestare concretă a trăsăturilor umane ale locatarului ei. De aceea pereții, mobilierul nu pot să aibă doar funcții utilitare, ci și estetice. De aceea strada, vehiculul, veșmîntul nu pot fi doar satisfăcătoare funcțional, ci și frumoase.

Firește *structura și funcția* obiectelor vieții cotidiene sînt primordiale — trebuie mereu să avem în vedere acest adevăr! — iar calitatea estetică a unui obiect util este *subordonată* acestor trăsături primordiale, care o condiționează. *Dar fără această calitate estetică, obiectele utile nu slujesc oameni, ci mai degrabă unități biologice sau — poate vreodată — roboți.* Prin calitățile lor estetice însă obiectele vieții cotidiene intră în sfera valorilor culturale, devenind deci obiecte „umanizate” (Marx). Aici trebuie să căutăm esența esteticului cotidian. „Umanizarea” locuinței, a străzii, a locului de muncă, a obiectului util, a îmbrăcămînții face ca toate aceste elemente în mijlocul cărora se desfășoară viața noastră de fiecare zi să capete un „plus” peste trăsăturile lui strict uti-

litare, funcționale — *dar de care este condiționat, fără de care devine nu un „plus”, ci o încărcătură superflua, înzorzonare.*

Absolutizarea funcționalului și a „structurii utile” duce la golirea ambianței cotidiene de „uman”, la mecanizarea rigidă, satirizată, de pildă, de Chaplin, în *Modern times*, la omul-robot care se mișcă într-o lume de mașini, „mașini de locuit”, mașini de dormit, mașini de mîncat, mașini de îmbrăcat ș.a.m.d. Totul este riguros calculat și nu lasă loc nici unei fantezii. Libertatea umană dispăre prin „alienarea mecanizată”.

Absolutizarea „adaosului”, a „gratuitului”, a „inutilului”, sub pretextul „înfrumusețării”, duce la invadarea prostului-gust, la înlăturarea a tot ceea ce progresul tehnicii a adus întru ușurarea și îmbogățirea vieții umane. Se produce și aici o „alienare” a esenței umane, care este în continuă dezvoltare, în funcție tocmai de ceea ce practica istorică și rațiunea umană, prin intermediul științei, aduc întru îmbogățirea neîncetată a acestei „esențe”.

Realizarea unității dialectice a acestor contrarii — rigoare funcțională și fantezie — duce tocmai la păstrarea acelei „umanizări” autentice, care înlătură din preajma noastră atît înapoierea lipsei de confort și hipertrofierea gustului vetust, cît și desfășurarea schematic-mecanizată a vieții de fiecare zi, către care împinge o proastă înțelegere a procesului tehnic și deci a gustului „modern”.

În lucrarea sa destinată problemelor legate de esteticul industrial, Herbert Read, arată pe drept cuvînt că măiestria aceluia ce se numește „*industrial designer*” constă în „a adapta legile simetriei și proporției formei funcționale a obiectului pe care îl făurește”¹.

Dar această unitate armonioasă, care îngăduie păstrarea și dezvoltarea continuă a adevăratei umanizări a vieții noastre, nu este posibilă decît în condițiile în care dispăre și *alienarea* datorită relațiilor economice de exploatare. Pe scară de masă, *la dimensiunile întregii societăți*, nu este posibilă această „umanizare” a cotidianului, decît în condițiile înlăturării

¹ Herbert Read, *Art and industry*, Londra, 1944, p. 49.

exploatării, într-o societate în care baza tehnică-materială face posibilă producția de bunuri menită să satisfacă nevoile fizice și spirituale ale tuturor oamenilor iar baza economică nu împiedică, prin monstruoșitatea diferențelor uriașe de repartitie a bunurilor (consecință a proprietății privat-capitaliste asupra mijloacelor de producție), ca aceste bunuri să fie folosite de toți cei ce le produc.

Dar ce deosebește atunci *esteticul* acestor „obiecte” de esteticul „obiectelor de artă”.

Creațiile artistice (cărți, tablouri, filme, partituri muzicale) constituie *materializarea* reflectării estetice a realității de către artist — au o funcție socială binecunoscută, dar *nu sînt obiecte utilitar-biologice*. Ele intră în ambianța cotidiană, potențîndu-i puternic „umanizarea”, dar nu sînt parte *sine qua non* a acestei ambianțe. Obiectele materiale ale „*esteticului cotidian*” sînt obiecte a căror funcție primordială este utilitară, legată nemijlocit de necesitățile biologice și de necesitățile vieții materiale a societății, parte inseparabilă a vieții social-biologice, dar care nu pot fi private de calități estetice, pentru că omul nu se poate mișca, cu satisfacție, decît într-un mediu „umanizat”.

Ele împart cu operele de artă aceste calități estetice, dar ceea ce creatorul lor elaborează ca latură estetică a acestor obiecte este „artă-aplicată”, adică creație artistică *aplicată*¹ la un obiect utilitar. De aceea este lesne de înțeles că în examinarea teoretică a esteticului cotidian vom opera cu categorii estetice, care în bună măsură sînt categoriile cu care lucrează estetica creației și receptării operei de artă în genere.

Totuși, dat fiind caracterul *utilitar* al „obiectelor” de care ne ocupăm (*de la edificiul arhitectonic și bulevardul urbanizat pînă la mașină, mobilă și haină de îmbrăcat*), categoriile esteticului cotidian trebuie să reflecte și această latură obiectivă, care rezidă în funcția lor utilitară. Marile capodopere ale literaturii, muzicii sau cinematograției au o *utilitate socială*, de prim ordin ca factori activi ai suprastructurii

¹ Această „aplicare” nu înseamnă însă „adaos” artificial, străin de funcționalitatea obiectului, ci „implicarea”, în structura obiectului utilitar, a unui element artistic, cerut de nevoia de frumos a omului evoluat.

care, modelînd conștiința socială, au acțiune inversă (*feedback*) și asupra existenței sociale care le determină, în ultimă analiză, apariția. Dar numai vulgarizînd s-ar putea cineva referi la *utilitatea lor practică*, imediată. Firește, absolutizarea acestei absențe a utilității practice a artei a putut să ducă la doctrinele „gratuității” ei, și deci a ruperii artei de viața socială, la „autonomizarea” artisticului față de etic sau de politic. Arătînd însă rolul diversionist al unei asemenea absolutizări, trebuie să accentuăm de asemenea asupra primejdiei vulgarizatoare a asimilării funcției social-educative a artei cu utilitatea ei practică.

Dar tocmai „utilitatea socială” a artei face ca însăși *esența* realizărilor materializate ale creației artistice să difere de *esența* obiectelor materiale ale esteticului cotidian. Opera de artă își îndeplinește *funcția* ei socială prin vehicularea mesajului artistului respectiv. Această funcție nu poate fi îndeplinită, firește, dacă *structura* estetică a operei este neadecvată. Structura compozițională a unei picturi de sevalet de exemplu, ritmica desenului și armonizarea culorilor, punerea „în pagină”, ierarhizarea măiastră a elementelor plastice — toate acestea sînt menite să releve celui ce contemplă tabloul emoția artistului, împletită cu atitudinea lui de om aparținînd unei societăți, sinteza între concret-senzorial, afectiv și intelectual care constituie *ideea artistică*. În această *idee artistică* rezidă în primul rînd *esența* operei de artă, structura ei formală adecvată fiind o condiție a realizării acestei *esențe*, dar *nu* *esența* însăși. Tocmai confuzia — intenționată sau neobservată — între structura operei de artă și *esența* ei — menită să-i îndeplinească funcția socială — constituie una din rădăcinile gnoseologice ale formalismului și îndeosebi ale abstracționismului contemporan.

Pentru obiectele esteticului cotidian, problema *funcție-structură-esență* se pune însă altfel. Funcția obiectelor acestora este în primul rînd practic-utilitară. În vreme ce opera de artă este menită să satisfacă nevoi spirituale — obiectele de uz zilnic trebuie să facă față înainte de toate exigențelor vieții materiale. Ele nu vor putea fi satisfăcătoare nici pe plan estetic dacă vor contraveni acestor exigențe. *Esența* lor estetică este în foarte mare măsură legată de *structura* lor adec-

vată la funcțiile materiale, pe care trebuie să le îndeplinească. Fără îndoială că aceste obiecte au menirea să satisfacă și nevoi spirituale, altfel n-am vorbi de „umanizarea” lor. Dar acestea sînt secunde față de cele materiale, care au rolul primordial. Meșterul care le lucrează își transmite „mesajul” său estetic, în primul rînd, prin adecvarea lor structurală la funcția care le este destinată. De aici și diminuarea accentuată a caracterului lor ideologic, de clasă, care le caracterizează în mult mai mică măsură decît pe cele ale artei, ca atare. Operele de artă presupun existența unui *limbaj* specific, fără de înțelegerea căruia mesajul artistului nu este grăitor. Obiectele cotidiene au în primul rînd semnificația lor *utilitară*, directă, ele nu ființează mai ales prin *sensul* unui limbaj specific, ci prin adresa directă la folosința lor. „Limbajul” lor începe abia de la elementele de „*artă aplicată*” pe care le vehiculează. Opera de artă este „mută” dacă cel ce o contemplă este „surd” la limbajul ei. Obiectul estetic de uz cotidian violentează însă chiar o „surditate estetică” a consumatorului, prin forța utilității lui directe. „Simțul” estetic al celui care locuiește într-o casă bine organizată funcțional sau al celui care folosește o mașină cu o structură perfect adaptată funcției sale este solicitat chiar prin această adecvare, ca dovadă a iscusinței creatoare umane; iar, abia mai încolo, el începe să sesizeze și elementele de „limbaj artistic” pe care eventual aceste obiecte ale cotidianului le înglobează în structura lor, adăugîndu-le în felul acesta acel „plus” care adăunează mecanismului, fantezia aderentă însă organic la acest mecanism.

În examinarea diferitelor produse care intră în sfera esteticului vieții cotidiene, trebuie evitată sentențiozitatea dogmatică, încercarea procustiană de a statua genuri de artă și „tipuri” de produse care țin de „arta pură” și altele care aparțin esteticului vieții de fiecare zi. E vorba numai de a stabili distincții clare, dar nu de a fixa hotare rigide. Lunecările absolutizante duc și în acest domeniu la falsificarea cunoașterii realității, care este extrem de complexă și care depășește totdeauna schemele simplificatoare.

În diferite epoci istorice — și la clase sociale diferite — au existat produse care erau socotite ca elemente *utilitare* în

primul rînd, și care, ulterior, după pierderea caracterului lor utilitar, au devenit obiecte de muzeu de artă, situate pe același plan cu cele care chiar în epoca respectivă erau socotite în afara utilității practice. Vasele etrusce, grecești sau chinezești, ceramica noastră populară, faianțeria sau chiar mobila din timpul Renașterii sau chiar obiectele vechi de cult pot sta azi — armonios încadrate în interioarele moderne — ca „obiecte de artă”, cu rol pur decorativ fără nici o utilitate practică sau religioasă, atunci cînd, prin realizarea lor măiestrită, pot vorbi sensibilității estetice a omului contemporan. Nu numai atît! Edificii arhitectonice menite într-o anumită epocă să îndeplinească o funcție socială definită pot fi astăzi privite ca „obiecte” de artă detașate de rolul lor inițial. Catedralele romanice, bizantine sau gotice, templele budiste sau moscheele arabe există, pentru ateul contemporan cultivat, ca opere de artă, care îi dau o intensă satisfacție estetică prin proporțiile, ritmica și monumentalitatea lor.

Biserica Cretzulescu se încadrează admirabil în ansamblul urbanistic al Pieții Palatului Republicii, în Bucureștiul socialist — nu numai ca mărturie a unei anumite epoci istorice, ci și ca piesă de artă, care, deși aparținînd altui stil, se armonizează cu trăsăturile arhitectonice ale imobilelor noi, conferindu-i ansamblului urbanistic respectiv un accent particular.

De aceea situarea unui „obiect” în sfera esteticului cotidian trebuie să țină seama de condițiile istorice în care acest „obiect” își îndeplinește funcțiile lui sociale.

În condițiile producției meșteșugărești — mai ales în orînduirile precapitaliste — produsele care îl înconjurau pe om sau îl însoțeau în viața de fiecare zi aveau o mare variație și purtau de multe ori pecetea simțului artistic al meșteșugarului respectiv, care făcea din fiecare piesă un „unicat”. În *Ideologia germană*, Marx și Engels arată că în cadrul diviziunii primitive a muncii între diferitele bresle (și inexistentă în interiorul aceleiași bresle), atunci cînd „caracterul limitat al comerțului și legătura slabă dintre orașe, raritatea populației și caracterul mărginit al nevoilor (sublinierea mea. — M. B.) împiedica dezvoltarea diviziunii muncii” ... meșteșugul „se putea ridica pînă la nivelul unui anumit simț artistic

primitiv¹. În această privință, Colas Breugnon al lui Romain Rolland este eroul tipic pentru epoca feudală din Franța. Astăzi însă când nevoile nu mai sînt „mărginite” de condiții sociale vitrege și când condițiile tehnice permit fabricarea unei serii mari al unui aceluiasi produs, există primejdia, pe de o parte, a pierderii interesului producătorului pentru calitățile estetice ale produsului (mai ales în orînduirea capitalistă), iar pe de altă parte, pentru o mare *uniformitate* a obiectelor din ambianța noastră cotidiană. „Unicatele” devin aproape imposibile, fie pentru că sînt nerentabile, fie pentru că își pierd (în socialism) orice funcție socială menită să ateste „blazonul” celor ce le posedă.

Lupta pentru păstrarea caracterului estetic al acestor produse trebuie dusă pe două planuri: a) efortul proiectanților de a da acestora aspectul estetic cuvenit și al industriei de a asigura finisajul necesar și b) efortul pentru ca „seriile” să fie în mare număr în așa fel, încît răspîndirea pe scara întregii țări să ducă la evitarea „uniformelor”².

O altă categorie importantă de probleme ale „esteticului cotidian” este aceea a *urbanismului*. O bună parte a vieții noastre cotidiene se petrece pe străzile pe care le traversăm, în piețele pe care le străbatem, în mijloacele de transport pe care le folosim. Gusturile socialiste resping anarhia urbanistică a vechilor noastre orașe, în care fiecare „proprietar” construia cum voia, independent de armonizarea cu ambianța străzii și cu ansamblul orașului. Calcanalele descoperite, care caracterizau altă dată capitala noastră, fațadele cu pretenții „florentine”, sau „cariatidele” de ipsos și „frontoanele” în spatele cărora nu se afla nimic sînt de o stridență insuportabilă pentru un gust estetic evoluat. Construcțiile contemporane, locuințe sau edificii publice, gări sau stații de metro trebuie să îndeplinească *nu numai funcția lor utilitară*, ci și *o funcție estetică*, menită să înfrumusețeze fiecare moment al

¹ K. Marx — F. Engels, *Opere*, vol. 3, Editura Politică, București, p. 53.

² Un aport important pentru necesitatea estetică de variație îl pot aduce *combinațiile* multiple între diferitele „serii”, îmbinarea multiformă a acelorași „serii” de obiecte cotidiene.

traversării localității în care se desfășoară viața noastră. Și aici necesitățile producției „de serie”, rentabilă din punct de vedere economic și menită să scurteze timpul de producție, pun probleme serioase proiectanților, care au sarcina să *evite monotonia*, să creeze „variația care delectează”, să făurească *cachet-ul* specific fiecărei străzi, fiecărui cartier, fiecărei localități.

La Consfătuirea pe țară a lucrătorilor din construcții, din februarie 1966, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al C.C. al P.C.R., a criticat monotonia arhitecturală „lipsa de varietate în ce privește înălțimea clădirilor, tratarea fațadelor, materialele folosite, modul de așezare a blocurilor, ceea ce a dus la șablonizarea în special a marilor ansambluri” — și a arătat că diversitatea se va realiza „numai prin îmbinarea a tot ceea ce este mai prețios în arhitectura mondială, cu specificul local, cu tradițiile și valorile artei naționale românești” („Scînteia” din 27 februarie 1966).

În aceeași ordine de preocupări, trebuie cercetate problemele estetice ale *locurilor* și *localurilor* unde ne petrecem *timpul liber*. Sălile de spectacole și muzeele, arenele sportive și piețele în care se desfășoară festivitățile cu caracter social și național, parcurile și locurile unde ne petrecem concediile de odihnă (vilele de pe litoral și falezele, cabanele de munte și sanatoriile de odihnă) și chiar clădirile unde ne îngrijim sănătatea (spitalele și dispensarele) pun tot atîtea probleme. Alegerea poziției care să pună în valoare maximă peisajul natural și armonizarea cu acest peisaj, folosirea materialelor de randament economic și constructiv, fără părăsirea preocupării pentru „organizarea peisajului”, iată întrebări la care esteticianul trebuie să răspundă împreună cu arhitecții, horticultorii, inginerii sau medicii care se ocupă de rezolvarea acestor probleme. Un loc deosebit de important îl ocupă, în acest domeniu, *plastica monumentală*. Condițiile de viață publică în societatea contemporană și mijloacele pe care le poate pune la dispoziția sculptorilor și pictorilor societatea socialistă sînt menite să creeze dezvoltarea uriașă a acestei ramuri de artă. Ceea ce Egiptul faraonilor a creat, în definitiv, pentru glorificarea morții și ceea ce Renașterea italiană a făurit pe o scară relativ redusă pentru scopurile bisericii

catolice, sau pentru glorificarea unor căpetenii ale burgheziei aristocratizate, se va transfigura în societatea socialistă în proporții încă neîntâlnite, care nu se vor mărgini la câteva orașe privilegiate, în *glorificarea Omului*, ale cărui forțe au fost totalmente descătușate prin eliberarea de exploatare și prin progresele cunoașterii științifice.

Se impune de asemenea să cercetăm *aspectul estetic* al relațiilor ce se constituie între oameni în timpul procesului de producție, în cadrul relațiilor politice și obștești în genere, în cadrul relațiilor familiale, și totodată *aspectul estetic* al *deprinderilor* legate de necesitățile de confort modern și modul de vestimentație și hrană. În cadrul deprinderilor trebuie să integrăm și problema „limbajului” nostru cotidian, cu eliminarea vulgarizărilor argotice, prin făurirea unui limbaj zilnic sugestiv, de ținută literară (excluzând firește prețiozitatea), ca urmare a frecventării asidue a marii literaturi naționale și universale, ca urmare a câștigării unei din ce în ce mai mari „proprietăți” a termenilor folosiți, consecință a lărgirii continue a orizontului tehnico-științific.

Am integrat aceste elemente în sfera *deprinderilor* vieții cotidiene pentru că ele sînt legate de „modul de viață” civilizat în societatea socialistă, de obișnuințe care devin necesități inexorabile. Pe măsura pătrunderii prescripțiilor științifice de igienă în viața de fiecare zi, camera de baie, îmbrăcămintea potrivită climatului și anotimpurilor, prepararea, prezentarea și conservarea alimentelor, modul lor de consum sînt tot atîtea elemente care intră în „reflexele” omului civilizat și de care se izbește zilnic, într-o mare parte a timpului pe care-l are la dispoziție. În aceste condiții ele întregesc *ambianța estetică generală* a unui om cu gusturi estetice dezvoltate, căruia nu-i poate fi indiferent nici cum *arată* un săpun, un pachet de țigări, o cutie de conserve, aranjamentul unei mese sau prezentarea unei vitrine. Nu ne pot lăsa indiferenți nici cravatele tipătoare, nici coafurile distonante cu înfățișarea generală decentă, nici desenele de prost gust ale stofelor, nici „tăietura” fără grație a hainelor sau a rochiilor. Firește aici se impune să se dea fiecăruia dintre aceste elemente proporțiile cuvenite și să nu se pună pe planuri echivalente ținuta vestimentară cu comportarea morală. Dar dacă ierarhia

necesară nu trebuie pierdută din vedere, nu înseamnă că putem neglija, în deprinderile omului socialist, felul în care el se prezintă în mijlocul semenilor săi, din punctul de vedere al ținutei sale *fizice*.

Tot în cadrul „deprinderilor”, al căror caracter estetic se cuvine să ne preocupe, intră problemele legate de aspectele armonioase ale *vieții sportive*, care ocupă un loc însemnat în activitatea cotidiană a omului contemporan. De la „gimnastica în producție” la practicarea sporturilor de iarnă, de la înot la . . . atitudinea de spectator al unui meci de fotbal, iată tot atîtea elemente în care *aspectul estetic* al *deprinderilor* omului socialist nu poate fi neglijat. Fără îndoială, un loc însemnat, îl ocupă în această ordine de idei *marile manifestații sportive de masă, demonstrațiile și organizarea sărbătoririi marilor evenimente*, unde elementele de regie capătă un caracter care cere din partea organizatorilor o pregătire de specialitate. Problema aceasta, menită să-l înfățișeze pe omul societății socialiste *în acțiune*, în cadrul ambianței estetice pe care i-o îngăduie viața în societatea socialistă, îi impune *obligația* de a fi un factor activ al propagării și dezvoltării acestei vieți civilizate de înaltă ținută etică și estetică. Este vorba prin urmare de sublinierea faptului că *opinia societății socialiste nu mai tolerează înapoierea estetică în viața de fiecare zi*, nu tolerează nici prostul gust, nici ostentația gusturilor decadente, ci promovează puternic gusturi de calitate, legate organic de întreaga atitudine umană și civică a omului socialist.

În acest loc, acordăm doar o foarte redusă preocupare pentru problema aspectului estetic al relațiilor sociale (ca și ceremoniilor vieții sociale), pentru că problema aceasta este cercetată într-un alt studiu al acestui volum. Dar nu putem să nu subliniem chiar de pe acum marea însemnătate a problemei, în *ansamblul* problematicii esteticului cotidian. Fără îndoială, în primul rînd, relațiile spirituale dintre oameni au un caracter etic și politic. Este extrem de dificil să disociem aspectul estetic al comportării oamenilor în societate de aspectul moral și de semnificația politică pe care o are această comportare. Există primejdia ca încercarea lucidă de disociere

să ducă la bagatelizarea sau la vulgarizarea analizei noastre. Dar nimeni nu va putea nega că ceea ce îi leagă sau îi desparte pe oameni în societate nu este numai bun sau rău, eroic sau poltron, just sau injust politicește, ci și frumos sau urât, comic sau măreț. Atît în atitudinea oamenilor care vizează țelurile majore ale vieții sociale, cît și în conduita de anvergură mai redusă pe care o presupune desfășurarea vieții de zi cu zi, *modul de comportare* are o evidentă latură estetică. Un militant social sau un părinte poate acționa cu grandoa-rea care să vizeze nu numai adîncă satisfacție politică sau morală față de faptele lui, dar și bucuria estetică. În raporturile de colaborare în muncă sau în viața obștească, în cadrul societății noastre, se poate manifesta nu numai reflectarea etică a unor relații economice din care antagonismul este eliminat, dar și politețea autentică a unor oameni, care în tot ceea ce fac vizează frumusețea, eliminarea stridenței, străină întregului *stil de viață* al societății socialiste. A absolutiza aspectul estetic al acestor relații înseamnă a aluneca pe panta estetismului, a „dandysmului”. A absolutiza, prin ignorarea laturii estetice, aspectele politice și etice ale relațiilor sociale înseamnă a aluneca pe panta „puritanismului”, a îngustimii „etice”. A nu ierarhiza aceste aspecte, ignorînd *prioritatea* politicului și eticului, față de estetic, a le pune pe același plan, înseamnă a face eclectism, străin de examinarea dialectică a vieții sociale.

stil și ornament - categorii ale esteticului cotidian

prof. Marcel Breazu

Nu pot fi abordate problemele esteticului cotidian fără a încerca clarificarea termenului de „stil“, în privința căruia s-au emis opinii extrem de variate și care, mai ales, a fost folosit în accepții de planuri diferite, de „registre“ diferite. Se impune pentru noi obligația de a încerca o conturare a *categoriei estetice* de „stil“, dincolo de variația sensurilor semantice ale unui termen atît de frecvent (și de multe ori atît de nepotrivit) folosit.

Vom trece repede peste originea etimologică a cuvîntului, care, se pare, rezidă în antica denumire a instrumentului ascuțit cu care grecii și romanii scriau, zgîriind tabletele lor acoperite cu ceară. Prin extindere metaforică, *stilul* a devenit „instrumentul spiritual“, prin intermediul căruia scriitorul își formulează ideile. Celebrul adagiu al lui Buffon: „stilul este omul“ exprimă tocmai această metaforă și presupune că modalitatea utilizării mijloacelor lingvistice și compoziționale folosite de un literat, constituie trăsătura caracteristică a personalității lui artistice. De aici, termenul și-a lărgit aria și a fost folosit pentru a exprima ansamblul de mijloace prin intermediul cărora artistul, din orice ramură a artei, își exprimă *specificul* capacității lui creatoare asupra operei sale. A avea „stil“ — a ajuns să însemne a dovedi personalitate, a se distinge de mulțimea informă a unor producții, care nu ies prin nimic din comun. Dar, totodată, cuvîntul „stil“ urmat de o precizare istorică („stil *antic*“, „stil *Ludovic XIV*“, „stil *modern*“) sau de una națională („stil *francez*“, „stil *românesc*“) a ajuns să califice un ansamblu de trăsături estetice caracteristice realizărilor epocii sau poporului respectiv.

Pe noi ne interesează însă, aici, *categoria estetică*, al cărei conținut obiectiv este determinat, în ultima analiză, de viața materială a societății în condiții istorice determinate și la

conturarea căruia contribuie ansamblul elementelor conștiinței sociale ale epocii istorice respective. Va trebui deci, în lumina metodologiei materialismului istoric, să ne ocupăm de determinatele care țin de baza tehnică-materială și de baza economică (fără a neglija condițiile geografice, climatice, demografice), ca și de factorii activi ai suprastructurii diferitelor orînduiri și care contribuie laolaltă la ivirea unor elemente care se regăsesc la grupe mari ale producțiilor artistice — și estetice în genere — din orînduirile respective. Vom vedea, în felul acesta, cum se constituie aceste elemente și care este legătura lor cu gusturile și cu idealul estetic al epocilor respective, în ce măsură își pun asupra lor amprenta *poziția de clasă și apartenența națională* a artiștilor respectivi.

Această categorie estetică nu a putut fi ignorată nici de estetica premarxistă sau nemarxistă, deși, trebuie să spunem, ea apare relativ recent în istoria esteticii, în ultimele două-trei veacuri, pe măsură ce s-au multiplicat informațiile istoricilor de artă — și a oamenilor de cultură în genere — asupra unor trăsături comune care caracterizează producții ale unor epoci sau popoare, din ce în ce mai multilateral cunoscute. Atunci cînd Europa medievală a redescoperit arta antică, cînd călătorii în regiuni îndepărtate ale globului au adus cu ei producții de cu totul altă factură decît cele cunoscute pînă atunci în jurul bazinului mediteranean, a început să se contureze în mintea acelor care se ocupau cu catalogarea și clasificarea operelor descoperite sau importate conștiința că există în cadrul diferitelor grupe de opere trăsături care le deosebesc de alte grupe. La antici, de pildă, la Aristotel, nu găsim ideea de stil și, după cît știm, nici la gînditorii orientali care s-au ocupat de problemele creației artistice. Ea apare sporadic în timpul Renașterii, dar se conturează mai clar abia în estetica secolului al XIX-lea, și capătă o amploare deosebită în veacul nostru, cînd cercetările istorice și arheologice au o dezvoltare necunoscută în trecut. Abia posibilitatea contemporană de a alcătui acel „muzeu imaginar” (Malraux), care să întrunească capodoperele epocilor istorice din cele mai îndepărtate timpuri și ale popoarelor din toate regiunile geografice ale pămîntului, creează adîncirea nevoii de a preciza categoria de „stil”. Asta nu înseamnă

însă că realitatea obiectivă a *conținutului* actual al acestei categorii estetice nu a existat, ci numai că abia în epoca noastră putem reflecta această realitate într-o categorie din ce în ce mai bine conturată.

Categoria de stil are la esteticienii mai vechi un conținut precar. Chiar marele Hegel îi acordă abia o jumătate de pagină în ultimul capitol al primei părți a monumentalei sale estetici, și asta cu referire la stilul *artistului*, pe care încearcă să-l diferențieze de „*manieră*” și de „*originalitate*”¹. În abordarea istorică a evoluției artei, Hegel se referă la *forme* de artă (simbolică, clasică și romantică) ca întruchipări materiale ale „Idealului”, în neîncetată dezvoltare. Kant nici nu atinsese problema stilului, cum era și firesc pentru un estetician, care s-a preocupat să găsească trăsăturile absolute ale Frumosului imuabil, care ar avea caracter de universalitate și a cărui apreciere se exprimă în judecata de gust, întemeiată pe principii *apriori*, fără legătură cu determinatele vieții sociale.

Problema stilului, oricît ar părea de ciudat, nu apare nici în *Philosophie de l'art* a lui Hyppolite Taine, care a încercat totuși o explicație istorică — din păcate pozitivistă — a trăsăturilor artei în diferite epoci, în funcție de „*rasă*”, mediu și moment. Într-un tratat de estetică a lui Véron, care încearcă o onestă prezentare a științei estetice pînă la epoca elaborării lucrării sale, se acordă problemei stilului o atenție susținută, dar și aici stilul este socotit a fi „problema însăși a *personalității* în artă”².

În *Estetica* sa, Benedetto Croce abordează cu totul lăaturalnic problema stilului, acordîndu-i termenului semnificații vagi și de multe ori diferite una de alta. Estetica neokantiană, cum era și firesc, neglijează problema stilului, deși la sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru problema capătă o importanță din ce în ce mai mare.

Heinrich Wölfflin, în *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* ca și în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, încearcă să stabilească contururile categoriei de *stil*, dar îi dă

¹ Vezi Hegel, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, p. 301.

² Eugène Véron, *L'esthétique*, Paris, 1878, p. 164.

un înțeles esențialmente idealist, în ciuda analizei istorice pe care o întreprinde. După Wölfflin, stilul este rezultatul unei anumite „intuiții” artistice. El încearcă să demonstreze că, în ciuda unor epoci istorice distincte în care au apărut, stilurile au oscilat între „pictural” și „liniar”, ca „viziuni” artistice fundamentale, prezente atât în pictură, și în arhitectură, cât și în arta „artizanală”. Wölfflin este atât de obsedat de existența acestor „optici” generale, încât ajunge chiar să sugereze o „istorie anonimă” a artei întrucât personalitatea artistului s-ar dizolva în aceste două mari categorii ale „gândirii artistice”. Pe drept cuvânt, Nedoșivîn arată că o asemenea concepție este o exacerbare a încercărilor de întemeiere a formalismului¹, iar Raymond Bayer constată că modul de a pune problemele stilului îl apropie pe Wölfflin de Henri Focillon². Într-adevăr, pentru Focillon stilul „este mediul formal omogen, coerent, în interiorul căruia omul acționează și respiră...”³. Este vorba aici despre un „mediu” atemporal pentru că Focillon precizează mai departe: „... fiecare stil și fiecare stare a unui stil, poate chiar fiecare tehnică, reclamă de preferință o anumită natură a omului, o anumită familie spirituală”⁴ (sublin. ns. M. B.). Elie Faure, în lucrarea care încheie a sa *Istorie a Artei*, spune că stilul „nu se poate defini decât prin constanța raporturilor sale cu țara și cu rasa, al căror efort secular merge câteodată pînă la a crea forme atât de îndepărtate de originea lor vie încît aproape că aceasta nu mai poate fi recunoscută și ea rămîne necunoscută creatorului însuși, sau mai curînd executantului țesător, olar, ebenist, decorator”⁵. De aceea Faure opune viața operelor și originalitatea artistului, canoanelor înghețate ale stilului.

Tudor Vianu acordă în *Estetica* sa o importanță susținută problemei stilului. Este vrednică de reținut situarea dezbaterei acestei probleme în capitolul intitulat *Alte sinteze teo-*

¹ G. Nedoșivîn, *Studii de teoria artei*, București, 1955, p. 212.

² R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris, 1961, p. 355.

³ H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, ed. 1964, p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵ Elie Faure, *L'esprit des formes*, Paris, 1927, p. 350.

retice ale artei, și nu în capitolul *Structura și creația artistică*, deci nu ca manifestare a însușirilor *personale* ale artistului, ci ca expresie mai largă. Tudor Vianu definește stilul ca „unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură”¹. El încearcă o explicație a trăsăturilor stilistice legate de condiții istorice, cînd afirmă că „adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu cea a timpului și a societății”² — dar explicația nu merge la căutarea surselor sociale adînci. În orice caz însă ea se apropie mai mult de adevăr, după părerea noastră, decît explicația pe care un alt estetician român de prestigiu, Lucian Blaga, a încercat s-o dea stilului. Într-o lucrare mai veche, publicată în 1924, *Filozofia stilului*, el încearcă să pună bazele interpretării mistice, care capătă apoi amploare în lucrările lui de mai tîrziu. După Blaga stilul reprezintă un *nissus formativus*, o năzuință formativă care ține de esența *ideală* a diferitelor popoare”³. Deși, cum se va vedea, noi ne situăm pe o poziție cu totul opusă acelei profund idealiste a lui Blaga, socotim că merită să relevăm o idee, care ne va ajuta să înțelegem cum putem valorifica astăzi opere aparținînd unor stiluri depășite. „Un stil străvechi, spune Blaga, nu poate fi gustat și apropiat de noi prin mijlocirea esteticului, ci numai prin căutarea de corespicient în timpul său, prin demonstrarea intuitivă a necesității sale”⁴. Firește, nu subscriem la eliminarea esteticului din sfera istoriei, dar ni se pare interesantă ideea că nu putem gusta stilurile altor epoci, decît dacă le integrăm contextului complex al epocii respective.

Nu ne-am propus să întreprindem aici o prezentare amplă — cu atât mai puțin exhaustivă — a doctrinelor estetice nemarxiste asupra stilului. Am menționat însă cele cîteva date istorice, ca semnificative pentru pozițiile esteticii premarxiste și nemarxiste. Faptul că estetica generală mai veche

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1934, vol. I, p. 178.

² *Ibidem*, p. 179.

³ Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, București, 1924; cf. și *Filozofia valorilor*, 1946.

⁴ *Ibidem*, p. 80.

nu a acordat problemei stilului importanța cuvenită este, ni se pare, revelator și pentru deprecierea pe care această estetică a avut-o față de „arta aplicată” acolo unde problema stilului capătă o importanță deosebită. În acest domeniu doar istoricii de artă (și nu esteticienii) s-au străduit să facă analize mai laborioase. Dar și acestea, când n-au fost orientate de metodologia materialismului istoric, au rămas la suprafața problemei sau au denaturat-o. Binecunoscutul istoric de artă Emile Bayard, care a dat o serie de lucrări de popularizare (mai mult sau mai puțin documentate, dar care vedeau o preocupare susținută) asupra diferitelor stiluri, încearcă o apropiere a clasificării stilurilor de „sistematică” zoologică sau botanică¹. „Teoria animală a lui Darwin, serie el, se extinde, într-o manieră tot atât de neprevăzută pe cât de rațională, la viața ideală sau însuflețită, dacă se poate spune astfel, a stilurilor...”². Totuși, analizând diferitele stiluri de-a lungul istoriei, Bayard se străduiește, în linii mari, să le integreze în contextul istoric și să le deducă apariția din necesitățile vremii respective, făcând însă întreg acest efort într-un chip eclectic și rămânând îndeobște la suprafața lucrurilor. Mai nuanțată este prezentarea categoriei de „stil” la Bernard Berenson, critic și istoric de artă american, care și-a petrecut o lungă parte a vieții în Italia. El încearcă în lucrarea lui *Esthétique et histoire des arts visuels* să analizeze întrepătrunderea stilurilor istorice ca o consecință a multiplelor legături care leagă epocile și popoarele unele de altele, arătând totodată că „nimic nu este mai tiranic, mai exclusiv și mai susceptibil de a nivela, decât un stil solid implantat”³. Berenson subliniază astfel existența unor trăsături definite, care influențează, deasupra eforturilor de originalitate ale creatorilor, întreaga lor creație. Dar și el

¹ De altfel și esteticianul american Th. Munro afirmă că: „un stil istoric nu este fără analogie cu o specie biologică prin aceea că el constituie un ansamblu complex de trăsături care se regăsesc la unele specime individuale” (*The arts and their interrelations*), p. 304).

² E. Bayard, *L'art de reconnaître les styles*, Paris, f.d., p. 2.

³ B. Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels*, Paris, 1953, p. 173.

rămîne la simpla constatare, fără a încerca să pătrundă către cauzele reale ale acestei „tiranii”.

O definiție care beneficiază de influența concepției marxiste asupra dezvoltării artei o dă marea sculptoriță sovietică Vera Muhina: „Stilul, spune ea, este sinteza concepțiilor individuale diverse, dar de aceeași inspirație. El nu poate deci să se repete niciodată și se modifică în măsura în care evoluează concepțiile societății. El este *oglinnda epocii*, rezumatul formelor sale”¹. Vorbind despre *oglinnda epocii*, Muhina îndreaptă atenția asupra faptului că stilul reflectă o serie de elemente ale vieții materiale, care se modifică și ele „o dată cu concepțiile societății”.

Profesorul Alpatov, vorbind despre formarea stilurilor istorice, spune că „... perioada în care se formează un stil nu este caracterizată numai printr-un avînt al activității artistice și prin succesul unor artiști. Hotărîtoare este *unitatea* creației artistice: în acest stadiu, arta nu satisface numai cerințele vieții de toate zilele și ale esteticii, ci este, dincolo de aceasta, pătrunsă de un ideal artistic unitar. Ea reflectă viața epocii respective și reprezintă în același timp un program de viață, înglobînd întregul mod de a gândi al creatorilor ei, precum și sensibilitatea acestora”². Firește, aci se vorbește despre faptul că stilul „reflectă viața epocii respective”, ceea ce este perfect adevărat, dar accentul cade îndeosebi asupra „modului de a gândi al creatorilor”. Dacă am face precizarea cerută — în asemenea probleme — de Plehanov, și anume că „... arta oricărui popor e determinată de psihicul său; psihicul său este modelat de situația sa, iar situația sa este condiționată, în ultimă instanță, de starea forțelor sale de producție și de relațiile de producție”³, am ajunge la stabilirea riguroasă a poziției marxiste în această problemă.

Într-adevăr, analiza științifică a factorilor care determină apariția stilurilor trebuie să pornească, în primul rînd, de la

¹ Vera Muhina, *Gîndurile unui sculptor*, Moscova, f.d., p. 69.

² M. Alpatov, *Istoria artei*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1962, p. 23.

³ G. V. Plehanov, *Scrisori fără adresă*, Editura Cartea rusă, București, 1957, p. 45.

elementele vieții materiale a societății în epoci istorice determinate. Nu vom putea neglija în această privință condițiile geografice, legătura cu clima și cu bogățiile naturale, de care depind, în bună măsură, multe trăsături stilistice. Rigorile climatului impun, de pildă, o anumită înclinație a acoperișurilor, pentru a grăbi scurgerea zăpezii, sau o îmbrăcăminte care să facă față frigului sau căldurii excesive. Amenințarea cutremurelor frecvente, ca de exemplu în Japonia, nu a fost fără urmări în ceea ce privește arhitectura tradițională respectivă. Pe de altă parte, bogățiile locale ale subsolului sau ale vegetației își au însemnătatea lor. Prezența marmurii oferind un anumit material de construcție și de prelucrare a dat Greciei antice posibilitatea de a făuri, în funcție de materialul prețios, anumite trăsături stilistice ale artei respective. Esențele diferite de copaci au dus la o prelucrare anumită a lemnului pentru mobilă sau pentru construcții — după cum prezența viermilor de mătase a îndrumat vestimentația chinezilor într-o direcție stilistică distinctă.

Bisericile noastre din Maramureș au o puternică unitate stilistică și datorită faptului că sînt construite din lemn, care se găsește din abundență în această regiune.

Totuși, nu prezența anumitor materiale este determinantă. Marile pavilioane ale palatului imperial din Pekin — din „Cetatea interzisă” — sînt construite din lemn și se sprijină pe coloane de lemn, făcute din arbori care nu se găsesc în nordul Chinei și care au fost aduși, în timpul dinastiei Min, cu mari greutăți, din alte regiuni (după unii chiar din India), pentru că forța tradiției și-a spus cuvîntul. Țesătoriile franceze din Aubusson importau materiile lor prime (fibre și coloranți) care le-au permis o anumită ținută a stilului lor. Fără să neglijăm deci factorul climatic și cel al bogățiilor geografice, nu-i putem acorda însă un rol determinant în apariția și dezvoltarea stilului.

Mai însemnat este factorul tehnic-construcțiv, dezvoltarea cunoștințelor și procedeele tehnologice legate de întreaga dezvoltare a bazei tehnice-materiale a societății în care apar anumite trăsături stilistice. Ne vom mărgini să exemplificăm cu două momente din istoria stilurilor: momentul gotic

și cel contemporan. *Descoperirea rolului constructiv pe care-l joacă ogiva și arcul de susținere exterior* a făcut posibilă construirea monumentalelor edificii ale catedralelor gotice.

Posibilitatea de a înălța edificiul, de a-i mări deschiderile, a dus la acel raport între „plinuri” și „goluri” și la apariția marilor vitralii, care au dat o nouă înfățișare stilistică acestor catedrale. *Contraforturile exterioare*, cu arc-butanții respectivi, au creat, din necesitatea înlăturării impresiei disgrațioase de „cîrje ale clădirii”, virtuozitatea „dantelării” pietrei, împodobirea cu ornamente și statui. Dar așa au apărut acele trăsături de stil care s-au extins apoi la „enluminurile” manuscriselor și la ornamentația mobilierului. „Osatura” fină, elongată, a catedralei gotice se poate urmări și în îmbrăcăminte de epocă, care are o ținută „longitudinală”, în conformitate cu întreaga prezentare „pe verticală” a „obiectelor” produse în această epocă — și vom vedea — ca expresie a idealului artistic, care „tindea spre înălțimi”. Bolta în ogivă, care „raportează toate împingerile către cele patru unghiuri prezentînd avantajul ... de a fi mai ușoară, mai lesne de construit, de echilibrat, ... și care rezistă la deformări și la uzura timpului”¹, a influențat puternic toate trăsăturile unui stil, a cărui frumusețe o putem gusta și astăzi, dacă o raportăm la ansamblul caracteristicilor epocii.

În acești coloși, care prezintă privitorului „pe gol” „constructivitatea” lor, în care detaliile arhitectonice au un rol „funcțional” (înainte de a ajunge la exagerările „flamboyant”-ului), se pot așeza ornamente abundente, fără ca ele să „înece” structura edificiului, fără să devină încărcătură. Decorarea, menită să încălzească severitatea constructivă, și-a putut permite detaliile, care nu înăbușă întregul și care au dus la realizările de înaltă ținută stilistică ale vitraliilor de la Chartres, ale statuiilor din catedralele din Bamberg sau Naumburg și la nenumăratele bijuterii ale meșterilor pietrari anonimi care — într-un asemenea ansamblu — puteau să-și dezlănțuie fantezia pînă și în cizelarea delicată sau grotescă a „vârsătorilor” (cu rol „funcțional”: scurgerea apei de pe

¹ Marcel Aubert, *Origine et formation de l'art gothique*, în *L'art et l'homme*, sub redacția lui R. Huyghe, Paris, vol. II, p. 286.

acoperiş). Arhitectura laică a împrumutat și ea mai târziu aceste caractere (vezi primăria din Bruxelles, turnul halelor din Bruges etc.). Structura constructivă a catedralei a furnizat motive ornamentale pînă și broderiei, orfevreriei și emailurilor din secolele XII—XV. În această epocă, spune Berenson, „publicul ca și artiștii considerau că era dificil, dacă nu imposibil, de a concepe o mobilă, un motiv decorativ, o particularitate ornamentală, fără să mai vorbim de edificii, care să nu aibă ca *element esențial arcul ogival* sau ceea ce deriva din el”¹. Cînd, către mijlocul secolului al XV-lea, trăsăturile simple decurgînd din „sinceritatea” constructivă se încarcă, cînd stilul arhitectural gotic evoluează către formele lui de decadență, aceste trăsături își fac loc și în costumul de epocă. Încărcătura lui derivă atunci „din aceeași estetică ca și arhitectura flamboyantă: regăsim aici căutarea efectului pitoresc în toate și chiar prin mijloace artificiale”².

Dar explicația amplorii pe care a avut-o stilul gotic, în epocă, nu poate fi epuizată prin apariția descoperirilor „constructivității ogivale”. Analiza, cît de sumară, a condițiilor sociale existente în Europa medievală în aceste prime secole ale mileniului nostru ne arată cît de puternică (și, în ultimă instanță, determinantă) este influența relațiilor sociale.

Ne aflăm în etapa de deplină maturizare a relațiilor de producție feudale și a apariției primelor elemente, în burgurile ce se dezvoltă, a unor relații de producție capitaliste. Contradicțiile din sînul unei societăți complexe sînt și ele departe de a avea un caracter liniar. Unei situații complexe contradictorii în bază, îi corespunde o situație asemănătoare în suprastructură: *stilul epocii va reflecta această situație!*

Proprietarii feudali — cum știm — folosesc acum cu deosebită sîrguință biserica în slujba intereselor lor. Prestigiul bisericii, forța ei de constrîngere morală, constituie o armă eficientă împotriva nemulțumirii unor mase de oameni, cărora luciditatea rațiunii nu le-a fost încă descătușată. În sprijinul prestigiului bisericii trebuie folosite toate mijloacele de care

¹ B. Berenson, *op. cit.*, p. 173.

² Camille Enlart, *Manuel du costume*, după Elie Lambert, *Le style gothique*, 1943, p. 97.

epoca dispune. Descoperirile constructive, despre care am pomenit mai înainte, dau posibilitatea edificării unor catedrale vaste, încăpătoare și monumentale, capabile să-l copleșească pe cel ce intră în interiorul lor și să-i semnifice, de la mari depărtări — prin înălțimea lor, forța divinității, al cărei „lăcaș” sînt presupuse a fi. Efortul constructorilor merge către deschiderea largă a navelor și către ridicarea, cît mai spre înălțimi, a turnurilor. Ferestrele imense, cu vitraliile colorate, filtrează o lumină menită să intensifice atmosfera mistică. „Prin aceste mărețe clădiri gotice — spune N. A. Sidorova — biserica se străduia să însufle maselor populare ideea că divinitatea se găsește la o înălțime inaccesibilă... și să le arate nimicnicia omului”¹. Dar, totodată, nu trebuie să uităm că aceste catedrale, menite să slujească clasei dominante feudale, apar în burgurile unde se dezvoltă atelierele meșteșugărești, unde breslele meseriașilor și ale comercianților încep să devină puternice, unde sărăcimea orașelor începe să-și manifeste prezența, nemulțumirile și năzuințele. Aici, în aceste burguri, se dezvoltă acum aglomerații mari de oameni. Parisul — de exemplu — atinge spre sfîrșitul secolului al XIII-lea aproximativ 100 000 de locuitori.

În aceste condiții, catedrala nu rămîne numai un lăcaș de rugăciune. Fr. Funck-Brentano, membru al Institutului Franței, care este departe de a fi un marxist, spune în lucrarea sa *Le moyen âge*: „o mare biserică devine acum centrul unei vieți manufacturiere... În afară de școlile diverse care îi sînt anexate, se fixează aici familii de muncitori. Lucrul necesitat de viața catedralei era multiplu și neîncetat”². Cu toate că se ridică împotriva tezei lui Viollet-le-Duc, după care catedralele gotice constituiau manifestarea unei arte laice, Brentano nu poate să nu recunoască că „începînd din secolul al XII-lea, monumentele religioase servesc drept locuri de reuniune burghezilor; bolțile răsună de revendicările lor; se țin aici tîrguri, am spune azi că aceste catedrale serveau de

¹ *Istoria universală*, sub redacția lui E. M. Jukov, vol. III, Editura Științifică, București, 1962, p. 344.

² Fr. Funck-Brentano, *Le moyen âge*, Hachette, Paris, f. d., p. 207.

„burse de comerț”; se dădeau serbări...; se țineau chiar reuniuni militare, la care burghezii (în înțelesul de locuitori ai burgurilor. — *M. B.*) discutau expedițiile militare unde erau chemați să ia parte¹. Și cu toate că el pledează pentru rolul hotărâtor pe care autoritatea bisericească l-a avut în concepția catedralelor — e nevoit să recunoască că „începând din secolul al XI-lea, arhitecții călugări și clerici sînt frecvent înlocuiți de laicii meșteri zidari, corporațiile de meșteșugari care lucrau la construcții sînt laice”². În jurul catedralelor se construiesc *domunculae*, mici locuințe, unde sînt adăpostite femeile, chemate să țesească stofele pentru serviciul divin, meșteri care făuresc mobilierul și cupele, care dăluiesc mereu piatra și repară vitrourele.

În felul acesta catedrala gotică (care imprimă trăsăturile generale ale *stilului* epocii în toate celelalte domenii ale artei aplicate) devine expresia caracterului complex contradictoriu al relațiilor sociale din această etapă a orînduirii feudale, în centrul și apusul Europei. Dincolo de trăsăturile ei constructive (dar pornind de la aceste trăsături), catedrala se populează cu o mulțime imensă de obiecte, expresie a gustului popular, a preocupărilor și năzuințelor oamenilor, care o făuresc în *detaliile* ei și care o frecventează. Aceste detalii se regăsesc apoi în întregul estetic cotidian al epocii. Catedralele devin, cum s-a spus, „Biblia săracilor”. În vitroure, în tapiserii, în decorația capitulelor, în statui și picturi murale, ei găsesc un întreg univers, care în *ansamblul* lui, integrat în întreaga construcție, *exprimă și formează idealul estetic* al epocii respective. Aici se imbină tradiția, legendele moștenite, influența ideologiei dominante, cu inventivitatea, fantezia, realismul și sarcasmul satiric popular al meșterilor constructori. „În arhitectura gotică — spune I. L. Mața — un rol extrem de important l-a jucat sculptura decorativă și detaliile sculpturale, cum sînt de pildă fialele (mici fleșe situate pe contraforturi), gablurile (mici frontoane cioplite în

¹ Fr. Funck-Brentano, *op. cit.*, p. 208.

² *Ibidem*.

piatră deasupra ferestrelor), crocheturile și fleuroanele de pe ele, precum și sculptura ornamentală în piatră”¹.

În aceste detalii a izbucnit întreaga ghidușie populară. Alături de oglindirea realistă a florei și a faunei cunoscute de meșterii populari, s-a făcut simțită aici, în asemenea măsură, observația lor satirică, usturătoare, încît nu o dată ea a trezit reacția forțelor bisericești, care n-au putut stăvili însă imensul torent al creației populare, căruia catedrala gotică, prin întreaga ei conformație, îi dădea posibilitatea să se manifeste.

Iată, prin urmare, cum în apariția și dezvoltarea *stilului* epocii (care nu poate fi înghețat în tipare rigide) au o influență importantă o multitudine de factori — dar configurația lui generală este determinată, în *ultimă instanță*, de ansamblul relațiilor sociale din epoca respectivă și, în primul rînd, de relațiile de producție, de baza economică a orînduirii respective. Firește, ca în toate manifestările suprastructurii, și în cazul *stilului*, trebuie să ținem seama de *independența relativă*, față de bază, rezultată tocmai din complexitatea factorilor care concură la conturarea deplină a trăsăturilor unui stil.

Tocmai de aceea trăsăturile acestea nu pot fi socotite imuabile, *stilul evoluînd neîncetat, o dată cu întreaga viață socială* și îmbrăcînd, în aceeași epocă, caracteristici distincte în funcție de specificul diferitelor culturi naționale, în cadrul cărora se manifestă.

O analiză amplă a condițiilor care determină *stilul* epocii noastre cere o tratare specială. Nu ne-am propus să o întreprindem în studiul de față. Dar o abordare cît de succintă a problemei trebuie să pornească de la cercetarea trăsăturilor bazei *tehnice-materiale*, pentru a se ridica la studierea rolului de prim ordin pe care-l joacă *programul* arhitectural, urbanistic, ca și al fabricării obiectelor de uz curent, program determinat de *baza economică*, de caracterul *relațiilor* de producție ale orînduirii în care trăim — pentru a ține seama totodată de *specificul național*, care colorează caleidoscopic peisajul lumii contemporane. *Stilul* epocii contemporane va avea deci trăsături asemănătoare în orînduirea capitalistă și în

¹ *Istoria generală a arhitecturii*, sub redacția lui B. P. Mihailov, vol. I, partea a II-a, Editura Tehnică, București, 1963, p. 289.

cea socialistă, trăsături determinate de folosirea, pe plan mondial, al unor materiale și al unor procedee de construcție și procese tehnologice, pe care dezvoltarea științei și tehnicii contemporane le-a creat. Betonul, materialele plastice, întrebuințarea „prefabricatelor“, de exemplu, au avantaje legate de necesitățile constructive și de economicitate, avantaje care le impun societății zilelor noastre, indiferent de orînduirea economică existentă. Un anumit *ritm* al vieții moderne, legat de progresele științei și tehnicii, de ridicarea productivității muncii și, consecutiv, de creșterea „timpului liber“ al oamenilor, impune trăsături stilistice care se regăsesc azi în toate regiunile globului terestru. „Blocul“ de locuințe, mașinile de uz casnic, mijloacele de transport, marile spații necesare distracțiilor în comun (de la stadioane la vastele săli de spectacole cu mii de locuri), radioul și televiziunea — toate acestea determină astăzi elemente ale stilului contemporan, care pot fi regăsite în S.U.A. ca și în Japonia, în U.R.S.S. ca și în Cuba. Dar dincolo de aceste trăsături, se impune să depistăm acele caracteristici ale stilului contemporan, care țin, pe de o parte, de *tradițiile naționale* ale fiecărui popor, pe de altă parte, de *orînduirea* existentă.

Unul dintre elementele care trebuie luat în considerație în orice parte a lumii (cu excepția regiunilor încă foarte înapoiate economic) este creșterea rapidă a populației, în condițiile igienice moderne, care duc la o accentuată scădere a mortalității generale, la o ridicare continuă a cifrei indicatoare a vârstei medii, la care omul părăsește viața. Dacă pentru lumea capitalistă situația aceasta constituie un coșmar¹, nu e mai puțin adevărat că problema creșterii accelerate a populației intră ca element important în *programele* de construcții ale statelor care vor să-i găsească o soluție, *nu* prin pregătirea războaielor atomice.

De asemenea, dezvoltarea industriei, pe de o parte, și mecanizarea și chimizarea agriculturii, pe de altă parte, duc la

¹ „Ne dăm seama astăzi, exclamă Michel Ragon, într-o lucrare recentă *Où vivrons nous demain*, Paris, 1963, că nu mai e vorba numai de „pericolul galben“, ci de faptul că fiecare națiune este amenințată de *invazia* (sublin. mea. — M. B.) propriilor săi concetățeni“.

schimbarea radicală a vechiului raport numeric între populația orașelor și populația satelor. Asistăm astăzi, în cea mai mare parte a lumii, la o creștere masivă a *concentrării urbane*. Realitatea aceasta sociologică impune probleme de construcție, care influențează atât programele arhitectonice, cât și planurile urbanistice ale noilor aglomerări.

La aceste realități se adaugă și problemele puse de dezvoltarea accelerată a mijloacelor de transport-auto, care nu sînt fără urmări asupra urbanismului orașelor contemporane, care influențează deci, în toate părțile lumii, trăsăturile stilistice ale epocii noastre.

Toate aceste probleme, abia pomenite aici, sînt menite să constituie preocuparea altor studii ale lucrării de față. Dar semnalarea lor arată cît de complexă trebuie să fie abordarea condițiilor de apariție ale stilului epocii contemporane. Trăsăturile generale ale acestui stil, întîlnit în construcțiile moderne, ca și în „obiectele“ de uz cotidian, își caută caracteristicile estetice, în primul rînd, în determinantele lor constructive și funcționale, în asigurarea confortului, în finisajul și calitatea lor generală. Nu putem uita însă, nici aici, că există o primădie a absolutizării acestor determinante, absolutizare care ar duce la uniformizare și la simplism, la „dezumanizare“, în ultima analiză.

Pentru a evita încărcătura superflua și totodată pentru a evita nuditatea cenușie, mută estetică, a fațadelor sau a vestimentației, pentru a înlătura indigența mobilierului simplist, *absolut* „funcțional“, pentru a înviora aspectul interioarelor noastre, trebuie să acordăm o atenție deosebită funcției ornamentale pe care o joacă *culoarea* în cadrul stilului vremii noastre. Cu simțul cromatic caracteristic artei noastre populare, folosind cu pricepere ceea ce industria noastră chimică modernă ne poate pune la dispoziție, culoarea poate da sobrietate sau alegrețe, poate contribui la crearea variației care înlătură monotonia uniformității, poate exprima optimismul și totodată, măsura, seriozitatea, care caracterizează tonusul afectiv al omului socialist.

Stilul „obiectelor“ vieții cotidiene, determinat, în ultimă analiză, de condițiile materiale amintite mai sus, este în consonanță și cu stilul artistic general al epocii noastre. „Simpli-

ficarea" formelor, expresia concentrată, înlăturarea balastului decorativist, sînt consonante cu stilul contemporan al operelor artelor plastice și chiar al operelor literare sau cinematografice. Asemănarea nu trebuie însă împinsă prea departe. Dacă, în ceea ce privește stilul „obiectelor” vieții cotidiene, caracterul orînduirii noastre se face simțit mai cu seamă pe linia „programelor” și a planurilor de producție — în literatură stilul creației artistice este în strînsă interdependență cu ideologia marxist-leninistă, idealul artistic fiind concordant cu idealul social al constructorilor societății socialiste.

Putem oare încerca, în lumina celor spuse pînă acum, o definiție a stilului? Socotim că, dacă nu dăm acestei definiții o rigiditate dogmatică, am putea-o formula în modul următor: *Stilul* unei epoci istorice este ansamblul de trăsături estetice specifice pe care-l au produsele acelei epoci, ansamblu rezultat din influența complexă a factorului natural, geografic-climatic, a bazei tehnice-materiale, dar mai ales a bazei economice (care, în ultimă instanță, este *determinantă*) și la care concură influențele însemnate ale tradițiilor naționale, ca și ale întregii suprastructuri corespunzătoare, care își pune amprenta ei. Stilul nu este deci numai un ansamblu de trăsături formale, care țin de *structura* „obiectelor” respective (cum sugera academicianul Vianu), ci un ansamblu de trăsături în care structura formală organizează un conținut mai adînc, care reflectă *esența* epocii respective. Dînd naștere unui „obiect pentru subiect”, stilul contribuie totodată la formarea „subiectului pentru obiect”, avînd un important rol educativ-estetic, fiind un element în care se exprimă și se formează totodată idealul estetic al epocii respective. André Malraux spune în *Psychologie de l'art*¹ că deosebirea dintre omul care a trăit, adică omul viu al secolelor XII—XIV, și statuile gotice este că avantajul primului, de a avea viață, este anihilat de faptul că el nu este „gotic”. Ne îngăduim să credem că esteticianul francez pune problema de-a-ndoaselea. E adevărat că fiecare individ viu al veacurilor amintite nu este „gotic”, dar *goticul* a apărut, pentru că în fiecare individ exista o parte din *generalitatea* de trăsături estetice ale epocii, în viața individului a

¹ André Malraux, *Psychologie de l'art*, Paris, 1956.

fiecăruia exista ceva care s-a manifestat ca generalitate, *tipizantă*, tocmai în *stilul* respectiv, ce o exprima într-o formă cristalizată.

Observația lui Malraux atrage însă atenția asupra unei alte probleme, legată de categoria stilului: „*stilizarea*”. Termenul este foarte frecvent folosit, iar în intenția unei anumite estetici el constituie un calificativ superlativ pentru rafinamentul estetic, în momentul în care prin stilizare se rupe totalmente cu oglindirea realității. După părerea noastră, a *stiliza* înseamnă a elimina din ansamblul de însușiri al unui obiect de calitate estetică pe acelea care fac confuză apartenența lui la un anumit stil. Stilizarea motivelor decorative botanice ale covoarelor oltenești, de pildă, înseamnă *eliminarea balastului naturalist*, pentru ca desenul sau culoarea unei frunze din țesătura covorului să se armonizeze cu ansamblul din care face parte, pentru a menține unitatea stilistică atît de puternică a produselor artei noastre populare. În acest înțeles putem spune, parafrăzînd pe Malraux, că frunza de fag este o realitate vie, dar ea nu are *stilul* căpătat de frunza covorului prin procedeul artistic al stilizării meșterului popular. Dar acest meșter „stilizează” pornind de la realitatea vie, în funcție de condițiile istorice în care își făurește lucrările.

O altă categorie estetică ce trebuie examinată pentru a înțelege mai bine problemele esteticului vieții cotidiene este aceea a *ornamentului*. De la început precizăm că ornamentul este, prin „motivele” lui, un element al *ansamblului decorativ*, adică al acelei însușiri a „obiectelor” vieții cotidiene, care le adaugă acestora *ceva*, în plus, peste funcția lor utilitară.

Ce „adaugă” oare „ornamentul” obiectelor de uz curent? De ce omul a simțit nevoia acestui adaos și nu s-a declarat satisfăcut doar cu o unealtă perfect adaptată structural funcției utilitare pe care era menită să o îndeplinească? De ce un mic urciur, în care romanii își țineau uleiul de opai, avea toarta ornamentată cu o figură umană? De ce covorul menit să creeze moliciunea locului pe care se așază persanul sau arabul nomad trebuia să fie ornamentat cu motive florale, avicole sau ani-

male? De ce mobilierul nu satisfăcea numai cînd era construit în forme utile dormitului, dejunatului sau depozitării hainelor și de ce s-a resimțit nevoia împodobirii lui cu culori și desene, a poleirii sau a sculptării, care, de la scaunele din Bihor și „lada de zestre“ moldovenească pînă la „credența“ gotică și fotoliul Louis XVI, s-a ornamentat mereu cu alte elemente față de cele anterior existente?

Ce este deci acest *ornament*, care se supraadaugă necesităților strict utilitare și nu este resimțit ca superfluu, atunci cînd corespunde anumitor cerințe de gust, unor anumite *nevoi estetice*, care îi solicită apariția și răspîndirea? În ce constau aceste *nevoi estetice*, care depășesc utilitarul? Cînd și de ce „adaosul“ ornamentului devine strident pentru bunul-gust al epocii și este considerat „încărcătură“?

Răspunsuri serioase le poate da numai analiza faptelor, a obiectelor socotite adecvat ornamentate, a ornamentelor de bun-gust pentru o epocă sau alta, pentru o națiune sau alta, pentru o clasă socială sau alta.

De ce, de exemplu, apare în neolitic, pe vasele de lut, ornamentația spiralată care este extinsă pe o mare suprafață a globului, sau pe obiectele de os ornamentația prin dîre paralele? Explicația pe care o avansează unii dintre cercetătorii artei epocilor respective are multe elemente care o fac convingătoare. Ornamentația de pe vasele de lut reprezintă urma cordagiilor fibroase cu care erau menținute aceste vase ca să poată fi purtate, iar în ce privește striile paralele pe os, cum arată René Huyghe: „Omul din paleolitic reproduce pe osul, din care va face o unealtă, hașurile pe care le-a provocat la început accidental, smulgînd carnea. Însă... el le transformă din instinct. Dacă le imită, o face *organizîndu-le* (sublinierea mea — M. B.). Spiritul intervine o dată cu mîna: într-adevăr hașurile pierd caracterul dezordonat pe care-l aveau cînd se nășteau la întîmplare: ele ascultă acum de tendințele spre regularitate, chiar spre simetrie. Se vede astfel schițîndu-se ceea ce mai tîrziu va deveni geometria și decorul“¹. Explicația academicianului francez, exprimă, în limbajul esteticii sale,

¹ R. Huyghe, *Paleoliticul franco-cantabric*, în *L'art et l'homme*, vol. I, p. 22.

ceea ce mai riguros am putea denumi încercarea primitivă de *umanizare* a obiectelor, fie și numai prin „geometrizarea“ pe care conștiința umană, *reflectînd o anumită ordine din realitate*, simte nevoia să o imprime unor semne apărute întîmplător, în cadrul acțiunii practice asupra obiectelor naturale. A. Daisay, în *Histoire de l'ornement*, formulează și el explicit că „La origine, decoratorii se inspirau din munca olarului, a țesătorului, a împletitorului de coșuri, a căror tehnică producea, prin ea singură, combinații de linii și de culori... Dar ulterior, artistul, mai abil, nu se mai mulțumește să copieze; el inventează forme noi“¹. În orice caz această explicație este — se pare — mult mai aproape de adevăr decît încercarea de justificare a accidentalului în creația umană, pe care unii esteticieni burhezi contemporani încearcă să o preconizeze pentru arta ornamentală (și nu numai!) a zilelor noastre. Așa, de pildă, Jean Paulhan, în placheta lui intitulată *Arta informală*², vorbește despre opera de artă, „care ne întoarce spațele“, înlăturînd orice *referință* la realitate, și care precede semnificației sale, apărînd la voia hazardului pur, întrucît artistul informal semnează azi un „*ready made*“ (adică o reunire de linii și culori „gata făcută“, apărută la întîmplare, ca o pată de mușgai sau de rugină) sau țîșnită în urma unor gesturi dezordonate, necontrolate de luciditatea rațională, eliminînd din principiu ideea oricărei *compoziții*. Explicația lui René Huyghe vorbește însă de inexorabila necesitate umană de ordine (deci de *compoziție* lucidă) chiar de la cele mai vechi ornamentații, apărute în zorii civilizației umane³.

Insistăm asupra problemei pentru a pune în evidență adevărul că în aceste elemente ale *esteticii cotidian*, care sînt ornamentațiile obiectului util, este evidentă esența aceasta *compozițională* a construcției umane, esență pe care, chiar din stadiile rudimentare amintite, decorația prin ornament o împărtășește cu întreaga dezvoltare a artei de mai tîrziu.

¹ Alexandre Daisay, *Histoire de l'ornement*, Paris, 1928, p. 10.

² J. Paulhan, *L'art informel*, N.R.F., 1962, cf. „Critique“, 141/1963.

³ Huyghe reia această teză și în ultima lui lucrare *Les puissances de l'image*, Paris, 1965.

Dar problema apariției și dezvoltării ornamentului este mai complexă și reducerea ei la simpla necesitate de „ordonare” ar însemna o schematizare nepermisă. Ornamentele „geometrice” lasă treptat locul (sau uneori alternează) ornamentelor figurative, care încearcă să reproducă figuri de animale sau de oameni. Așa, de pildă, în Egiptul predinastic sau proto-dinastic (ca, de pildă, pe mînerul de fildeş al celebrului cuțit găsit la Djebel-el-Arak) obiectele uzuale sînt ornamentate cu figuri de oameni sau de animale, reprezentate din ce în ce mai veridic. În arta precolombiană, ornamentația *figurativă* este deosebit de expresivă. Vasele peruviane îmbracă forme umane în întregul lor, iar în ceramica din regiunile mai sudice (Nazca) se găsesc reliefuri ușoare figurînd oameni sau animale, reliefuri care capătă detalii prin adăugirea picturii pe vase¹. Ornamentația figurativă poate fi urmărită pe admirabilele noastre farfurii din Horezu sau din Oboga, ca și pe ceramica săsească sau pe cahlele ardelenesti².

Eruditul istoric al artei, Louis Hourticq, remarcă pe drept cuvînt: „nimic nu este mai caracteristic pentru geniul unui popor decît vocabularul său ornamental. Originea motivelor pe care le-a ales, felul în care le-a folosit ne aduc revelații asupra concepției sale despre lucruri. Motivele ornamentale sînt izvorîte din două surse: natura și geometria. Cea mai mare parte țin de această dublă proveniență și se poate spune în general că stilurile decorative se clasează între aceste două extreme: imitația vieții și pura combinație liniară”³. Revine și aici, cum vedem, clasificarea ornamentului în ornament „de imitație” și în „ornament geometric”, întîlnită la cei mai mulți dintre teoreticienii care s-au ocupat de această problemă.

Dar, fie că reprezintă perpetuarea prin tradiție a unor semne liniare care au apărut pe obiectele făurite de om, ca urmare a condițiilor „funcționale” inițiale (vasele din neolitic), fie că s-au adăugat ulterior (poate extinzînd asupra altor obiecte ale

¹ Vezi Raoul d'Hakourt, *Civilisations précolombiennes* în *L'Art et l'homme* și F. Anton, *Alt-Peru und seine Kunst*, Leipzig, 1952.

² Vezi *Arta populară în România*, Ed. I.R.R.C.S., București, 1955.

³ L. Hourticq, Prefață la *Histoire de l'ornement* de A. Daisay, Paris, 1925.

cotidianului, ceea ce funcția unora impusese cu necesitate), întrebarea referitoare la cauza conservării ornamentării de-a lungul mileniilor și, mai mult, la amplificarea acesteia rămîne deschisă. André Lurçat, în amplul său tratat de arhitectură, acordă o importanță deosebită analizei acestei probleme. El încearcă să clasifice ornamentul din arhitectură, stabilind patru tipuri: a) „ornamentul structură”, ca cel al construcțiilor dactice; b) „ornamentul arhitectonic” ca cel al catedralelor gotice, unde ornamentul joacă rolul de „animator” al părților esențiale ale construcției arhitecturale; c) „ornamentul decorativ”, ca la construcțiile bizantine și renașcentiste, unde el „constă într-o animație locală supraadăugată unei materii sau unei forme”; și d) „ornamentul tapiserie”, ca în arhitectura arabă sau aztecă, în care el „acoperă totalitatea suprafețelor și îi animă epiderma”¹. Chiar din această clasificare se vede că Lurçat urmărește funcția ornamentului, în diferite epoci, funcție pe care el o formulează explicit astfel: „... rolul ornamentului este de a anima, de a modula, de a îmbogăți, de a atrage atenția asupra unui punct, de a provoca un accent, de a sublinia o formă, de a conține o semnificație simbolică”². Credem că Lurçat are în bună parte dreptate. Dar el se oprește la jumătatea drumului în ceea ce privește explicația originii și a nevoii de ornamentație. De ce oare omul simte nevoia să „animeze” o anumită suprafață a edificiului arhitectonic sau — mai general — a unui „obiect” de uz cotidian? Dincolo de obișnuința producerii unor elemente datorate „tehnicii” fabricației sau utilizării acestor obiecte — oare nu nevoia de a le „umaniza”, de a le împrumuta din „esența sa”, îl împinge pe om la ornamentare? Decoratorul „atrage atenția asupra unui punct” sau subliniază „o semnificație simbolică”, tocmai pentru că acolo simte el nevoia să pună ceva din „sistemele sale de referință”. Ornamentul face ca și obiectul ornamentat să vorbească despre această „referire” continuă, specific umană. Obiectul nu rămîne astfel izolat din contextul uman în mijlocul căruia se află, nu rămîne inert, mut, ci se „animă”

¹ André Lurçat, *Formes, composition et lois d'harmonie*, vol. III, Paris, 1955, pp. 161—174.

² *Ibidem*, p. 215.

Într-adevăr, cum spune Lurçat, dar nu de o viață a lui singularică, ci de viața întregului *univers uman*, la care participă. Numai dacă vom înțelege astfel ornamentul, și vom încerca, în fiecare caz concret dat, să înțelegem semnificația lui în funcție de întreaga mentalitate a epocii și a clasei date, vom putea sesiza adevărata lui funcție. Istorici ai ornamentului, ca Daisay, exprimă parțial aceste adevăruri fără să ajungă la generalizări. Iată, de pildă, în legătură cu ornamentul roman, el arată că deoarece „marea grijă a romanilor era de a da operelor lor o impresie de durată, de putere, de dominație...”, Roma va căuta să seducă și să surprindă prin brio, prin efect, prin supraabundență. Ea va multiplica elementele, va încărca ornamentația, o va modela în chip excesiv...¹ Prin intervenția iconoclaștilor — arată el mai departe — „care timp de aproape două secole au parvenit să suprimă reproducerea imaginilor sacre, se va păstra artei decorative o oarecare uscăciune schematică, o stilizare, un hieratism convențional, îndepărtat de natură, caracteristici care au rămas tipice pentru decorația bizantină”². În legătură cu ornamentul arab, el observă de asemenea, pe drept cuvânt, că arabii — fiind „triburi nomade”, neavând timp îndelungat drept casă și mobilier decât țesături și covoare — au împodobit marile suprafețe cu veritabile desene de stofe cu care au acoperit coloanele ei și capitellurile, cu care au acoperit cupolele (edificiilor lor) „... a căror formă reprezintă ea însăși o amintire a primului lor acoperiș: cortul”³. Explicații asemănătoare (multe foarte subtile) sînt date apoi pentru arta gotică, Renaștere și chiar pentru arta modernă. Este vorba prin urmare de trăsături caracteristice pentru ornamentica diferitelor epoci și popoare, legate de stilul lor general de viață, strîns împletite cu celelalte elemente care constituie la un loc „referirile” umane la anumite criterii, definitorii pentru omul epocii, poporului sau clasei respective. Ceea ce aduce ornamentul „obiectului” de uz cotidian este deci *încadrarea acestuia în contextul general de valori* în mijlocul căruia obiectul este făurit, începînd cu cele

¹ A. Daisay, *op. cit.*, p. 39.

² *Ibidem*, p. 47.

³ *Ibidem*, p. 57.

materiale (tehnică, material, economicitate), dar tinzînd puternic către semnificațiile spirituale, profund umane. Ornamentul este parte integrantă din *decorativitatea* epocii, adică din acel *ansamblu compozițional*, care, prin elemente figurative sau geometrice, este grăitor pentru preocupările fundamentale ale oamenilor, pentru izvorul necesităților și tendința năzuințelor lor, pentru ceea ce constituie la un loc *sinteza determinărilor social-istorice* dintr-o epocă și dintr-o situație socială dată. Dacă nu putem face abstracție aici, în nici un caz, de determinări indicate de materialul și tehnica de fabricație a obiectelor respective, nu putem de asemenea neglija nici determinările spirituale legate de scara de valori a timpului în care acestea sînt fabricate. Iată de ce apare cu totul unilaterală (în conformitate de altfel cu întreaga sa orientare pragmatistă) încercarea de explicație a caracterului estetic al obiectelor utilizate pe care o dă Dewey: „Producțiile artelor industriale, spune el, au forma care convine întrebunțării lor particulare. Fie că e vorba de covoare, vase sau coșuri, această formă devine estetică cînd materia primă este dispusă sau modelată în așa fel, încît îmbogățește nemediat experiența celui care le privește atent”¹. Este aici o pronunțată accentuare asupra *funcționalismului* ca element exclusiv, care ar constitui esteticul obiectelor uzuale — absolutizare caracteristică multor esteticieni burghezi contemporani. Pe această poziție s-a situat, în primele decenii ale veacului nostru, acel mare inovator care a fost *Le Corbusier*. El preconiza eliminarea totală a ornamentului, pleda pentru suprafețele nude. În stilul caracteristic manifestelor artistice „anvanguardiste” din deceniile al doilea și al treilea al veacului, Le Corbusier clamează în lucrarea sa intitulată *L'art décoratif d'aujourd'hui*: „Dacă vre-un oarecare Solon ar impune efervescenței noastre aceste două legi: *Legea Ripolin-ului* și *Legea Laptelui de var*, ar face un act moral”². Prin întinderea unui strat de *Ripolin*, pe toate suprafețele libere, înlocuindu-se în felul acesta tapetele, desenele tapiseriilor, a mobilelor etc. — totul fiind colorat în alb, orice „înșelătorie” ornamentală ar dispărea, totul ar deveni, după Le Corbusier, „loial”. Manifestul lui *purist* în materie de deco-

¹ T. Dewey, *Art as experience*, p. 116.

² Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, f. d., p. 191.

rație mergea mână în mână cu absolutizările *constructivismului* în arhitectură, *preconizându-se doar fabricarea*, după chiar expresia celebrului arhitect, de „mașini de locuit”. În ultimul deceniu, el a revenit însă asupra acestor excese, explicabile în epocă, cu care-și propusese acum treizeci de ani să sterilizeze încărcăturile decorative de prost-gust ale începutului veacului al XX-lea. În pavilionul „Philips” de la Expoziția Internațională din Bruxelles, în 1958, sau în biserica de la Ronchamp, excesele puriste fac loc unor exagerări mai degrabă baroce. De altfel, un artist ca el a sesizat că funcționalismul mecanizat are nevoie de un corectiv care să-l umanizeze și a încercat în acest sens să teoretizeze necesitatea în arhitectură a unei game de măsuri, care să aibă drept criteriu *scara umană*, gamă pe care a denumit-o *Modulor*.

„Puristul” Paul Valéry își exprimă și el dezaprobarea pentru ornament, înțeles de astă dată ca orice adaos față de constructiv, „ornament” fiind, pentru subtilul poet și gânditor francez, chiar plastica monumentală care se înscrie în ansamblul edificiului arhitectonic. „Câteodată, spune Valéry (și acest „câteodată” este semnificativ pentru poziția lui estetică îndeobște eclectică), resimt ca barbar și bizar faptul de a orna, cu statui și reprezentări de ființe vii, o construcție... Aș prefera ca ochiul să nu recunoască nimic în această grămadă (de reprezentări...), ci să vadă, aici, numai un obiect nou fără referință la *similitudini exterioare*...”¹ (sublinierea mea. — M. B.). Deși afirmația are forma unui simplu aforism, dintr-o culegere intitulată de Valéry, *Estetul* — ni se pare plină de semnificații, tocmai dată fiind orientarea autorului și titlul sub care o publică. Valéry pledează aici pentru formele „pure”, „create de ochi”, cum spune el mai departe, forme frumoase „în sine”, fără „referirea” la uman. Accentul „puristului” cade aici tocmai pe absolutizarea constructivismului, care elimină „adaosul” uman, raportarea, referirea la om, a ceea ce este estetic în „obiectele” construite.

Eliminarea totală a ornamentului din obiectele vieții cotidiene nu mai găsește astăzi apărători îndârjiți. Dimpotrivă.

¹ Paul Valéry — *Mélange*, Paris, 1941.

Așa, de pildă, americanul Thomas Munro, ridicându-se împotriva clasificării artelor în „minore” și „majore”, spune: „S-a pretins adesea, cu argumente specioase, că artele minore nu pot avea un conținut intelectual și spiritual elevat; însă această idee nu rezistă la examen... Arta vitraliilor în evul mediu, aceea a mozaicului în Bizanț nu erau minore. Pentru un trib persan nomad arhitectura este minoră, țesătura covoarelor este majoră”¹. Și în continuare el pledează pentru dreptul oamenilor de a-și manifesta gusturile personale în alegerea veșmintelor, a mobilierului, a obiectelor lor de uz curent, *ornamentate* și executate cu artă, și nu exclusiv în vederea satisfacerii unor nevoi utilitare stricte.

Problema locului *ornamentului* în esteticul cotidian nu poate fi rezolvată prin încercarea de eliminare totală, în numele bunului-gust, sau în numele „funcționalismului”, ca element care ar caracteriza în exclusivitate gustul epocii noastre mecanizate și automatizate. Fără îndoială că această epocă în care trăim dă o *altă greutate specifică* ornamentului, în ansamblul trăsăturilor estetice ale obiectelor fabricate în serie și menite să ne creeze maximul de confort pe care-l permite tehnica modernă, în continuă perfecționare. Dar nu putem uita că ornamentul, când nu este înzorzonare de prost-gust, este menit să dea variație obiectelor, să răspundă necesității de „umanizare” a obiectelor, necesității de încadrare a lor în ansamblul nostru referențial. Dacă este superfluu atunci când este total străin de funcția și structura obiectului, nu putem uita că el poate *sublinia* tocmai această funcție și structură ca și *calitățile materialului* respectiv. Problema aceasta nu poate fi privită simplist și tratată prin sentințe exclusiviste și nici la modul generalităților atotvalabile. Numai în funcție de fiecare „obiect” al cotidianului în legătură cu rolul său utilitar, primordial — trebuie examinată și funcția decorativă a ornamentului, în *ansamblul compozițional* al unui interior, al unei fațade, al unui întreg vestimentar, al unui complex urbanistic. Ornamentul poate oferi — de la caz la caz — soluția estetică a prezentării *varietății în unitate* și a reflectării „*măsurii inerente*”

¹ Thomas Munro, *The arts and their interrelations*, pp. 113—114.

a diferitelor elemente materiale ale vieții cotidiene¹. Cercetându-i mai îndeaproape originea și ocupându-ne de funcția lui estetică în fiecare epocă istorică vom putea descifra mai ușor liniile pe care se dezvoltă ornamentica epocii noastre, în condițiile dezvoltării bazei tehnice-materiale și a bazei economice socialiste, în legătură cu preluarea în spirit leninist a ceea ce constituie tradițiile noastre naționale în acest domeniu. Arhitecții și ebeniștii noștri, creatorii de obiecte utilitare și cei ce desenează modelele țesăturilor și croiala veșmintelor noastre au, credem, datoria de a face din ornamentica noastră contemporană un factor important pentru înfrumusețarea continuă a vieții noastre cotidiene.

Ca și în alte epoci istorice, cu atât mai mult astăzi, ornamentica este menită să se încadreze *stilului* general al decorației contemporane, concordant cu stilul artistic în ansamblul lui, parte integrantă a „sistemului nostru referențial”. Dacă multe dintre obiectele de uz curent se pot lipsi de ornament, întrucât numai *forma* lor generală sugerează puternic funcția pe care o îndeplinesc și se armonizează cu „forme” caracteristice stilului general al epocii — altele vor câștiga printr-o ornamentație adecvată, aducând un accent sau strecurând o sugestie, acolo unde „forma” nudă poate fi săracă în încărcătură emoțională. Dacă supraabundența barocă este repudiată de gusturile noastre de oameni ai unei epoci îndrăgostite de „funcționalul” exprimat cu sinceritate, direct, pentru că acest „funcțional” relevă creșterea puternică a capacității creatoare

¹ În această privință mi se pare întemeiată observația pe care o fac Paul Petrescu și Paul Henri Stahl în articolul *Decorul în arhitectura populară românească*, publicat în „Studii și cercetări de istoria artei”, 1/1960: „Deosebita valoare artistică a creștăturilor care împodobesc casa se datorește faptului că sînt aplicate în mod exclusiv pe elemente arhitectonice constructive (sublinierea mea. — M. B.). Pe casele românești, decorul nu apare la întîmplare și nu este destinat să înfrumusețeze gratuit orice suprafață liberă a construcției. Aplicat cu măsură și adesea chiar cu sobrietate, decorul este repartizat în așa fel, încît se obține un maxim de efect artistic. Poate că nu este fără interes să facem analogia și cu costumul românesc caracterizat prin aceeași plasare determinată și limitată a ornamentului, pentru a înțelege că aceasta formează un aspect specific al simțului decorativ al poporului nostru, căruia nu-i place încărcarea și aglomerarea motivelor acoperind în întregime fondul”.

a omului contemporan — se impune, credem, să ne ferim și de o indigență a „artei aplicate”, care se poate strecura, prin lipsă de fantezie, la adăpostul dorinței noastre de „sinceritate în artă”, sub pretextul repudierii înzorzonării de prost-gust.

Problema stilului epocii noastre (și a ornamenticii ca element al trăsăturilor stilistice specifice) este o problemă centrală a esteticului cotidian întrucît toate „obiectele” care intră în sfera acestei noțiuni trebuie să facă dovada unor trăsături, care să se armonizeze între ele. Arhitectura și urbanistica, plastica monumentală și horticultura, organizarea și decorarea interioarelor, obiectele de uz curent și vestimentația noastră se vor încadra în sfera esteticului în măsura în care, fiecare în parte și toate laolaltă, nu vor distona cu trăsăturile generale ale modului nostru de viață. Aceste elemente în mijlocul — și prin intermediul cărora — se desfășoară viața noastră de fiecare zi vor îndeplini exigențele gusturilor noastre și se vor integra idealului nostru estetic, numai dacă vor fi expresia (fiecare în măsura care-i este inerentă) condițiilor noastre de viață, a bazei tehnice-materiale și a bazei economice socialiste, a tradițiilor noastre naționale progresiste și a interacțiunii celorlalte elemente ale conștiinței sociale socialiste.

Cum ansamblul acestor condiții este extrem de complex și cum el nu numai că permite, dar și presupune, variația intensă a gusturilor personale (pe fondul unitar al idealului socialist), efortul creatorilor „obiectelor” vieții cotidiene trebuie să meargă în direcția exigențelor acestei varietăți. Pe de altă parte, cum nevoia umană de variație se poate observa manifestându-se nu numai de la individ la individ, dar și în desfășurarea (chiar pe perioade scurte) a vieții aceluiași individ, cei ce se preocupă de problemele esteticului cotidian nu pot să nu țină seama de fluctuațiile care apar chiar în cadrul trăsăturilor generale ale stilului nostru contemporan. Problema *modei* (adică a fluctuațiilor, cu rază temporală scurtă, ale gusturilor unei epoci) nu este numai o problemă a îmbrăcăminte, ci și a altor elemente ale esteticului cotidian (a organizării „interioarelor”, de pildă, sau a anumitor obiecte de uz curent). Trebuie accentuat faptul că aceste fluctuații rapide se petrec în interiorul unei unități stilistice generale, care nu poate fi eludată. Cauzele apariției acestor fluctuații ale modei sînt, în regimul

nostru, altele decât cele din lumea capitalistă, unde ele sînt dictate, în primul rînd, de interesele comerciale ale firmelor producătoare.

Dacă noi nu ne putem izola de contextul ansamblului lumii contemporane, din care facem parte, se impune să cercetăm, însă, cu discernămînt precaut, în ce măsură anumite elemente ale modei ar putea să constituie încercări de infiltrare a unor atitudini, a unor ținute vestimentare stridente, de alură decadentă, străine seriozității și gustului de calitate ale oamenilor unei orînduirii în plină dezvoltare. Dar totodată se impune repudierea serveră a oricăror încercări de a transforma introducerea unei mode, conforme bunului gust, în manifestare a ostilității de clasă. „Puritanismul“ și sectarismul stîngist sînt tot atît de condamnabile ca și adeziunea lipsită de discernămînt la orice ar putea să constituie o cale perfidă de strecurare a unor poziții străine de orientarea noastră.



Am văzut că trăsăturile generale ale stilului unei epoci apar în funcție de condițiile social-istorice, materiale și spirituale, în mijlocul cărora trăiesc oamenii în epoca respectivă. Ca element al suprastructurii, aceste trăsături care se regăsesc în toate „obiectele“ ce intră în sfera esteticului cotidian, ele sînt secunde față de viața materială a societății și, în primul rînd, față de baza economică. Dar, dacă așa stau lucrurile, trebuie oare să lăsăm să-și facă drum, în mod *spontan*, trăsăturile stilului contemporan; trebuie oare să aderăm la „teoria spontanității“ apariției și dezvoltării elementelor esteticului cotidian? Poziția justă, a partidului nostru, în ceea ce privește combaterea teoriei spontanității, în făurirea societății socialiste, în toate domeniile vieții sociale, este prea binecunoscută ca să fie nevoie să insistăm. În domeniul esteticului cotidian, dezvoltarea gusturilor de calitate, formarea idealului estetic socialist urmează cerințele aceluiași principiu fundamental care este valabil pentru formarea și dezvoltarea întregii conștiințe socialiste: rolul conducător al partidului! Ținînd seama de ansamblul factorilor obiectivi, care concură la formarea stilului nostru socialist, cu specificul nostru național, specialiștii

diferitelor ramuri de activitate ar trebui, printr-o cercetare atentă a faptelor concrete, să elaboreze studii care să permită generalizări, menite a face din conducerea de partid o îndrumare principială, departe văzătoare, și nu o tutelă mărunță, străină spiritului în care se desfășoară activitatea partidului nostru.

Efortul de încadrare a produselor ce intră în sfera esteticului cotidian în stilul epocii noastre trebuie să ocolească primejdiile ce-i stau în cale. Pe deoparte există primejdia ruperii totale de tradițiile noastre naționale. „Linia contemporană“ a mobilierului, a plasticii mici de interior, a vestimentației, riscă să piardă imensa bogăție pe care o poate moșteni de la arta noastră populară, de la tezaurul ornamentării din diferitele regiuni ale țării noastre, care în decursul mileniilor a acumulat o comoară inepuizabilă de forme și culori. Neglijarea acestei surse de îmbogățire a esteticului cotidian duce la o simplificare extremă a „modernității“ obiectelor de uz curent, la o uniformizare ternă cu ceea ce se află în produsele comercializate ale pieței capitaliste. Pe de altă parte există primejdia preluării tale-quale a motivelor ornamentale populare sau a reducerii simplificatoare numai la ornamente „emblematic“, sub pretextul valorificării tradițiilor noastre naționale sau al „tematizării“ artei aplicate. Asemenea practici vulgarizatoare trebuie combătute.

Stilul epocii socialiste se constituie astăzi pe baza condițiilor materiale ale orînduirii noastre, fiind puternic înrîurit de ansamblul vieții noastre spirituale. Trăsăturile lui generale ca și caracteristicile lui de detaliu așteaptă să fie minuțios analizate într-o colaborare strînsă a esteticienilor cu toți cei ce contribuie la creația, proiectarea și producerea „obiectelor“ vieții noastre cotidiene.

locul de muncă și valoarea sa estetică

I. Achim

Investigarea celor mai variate domenii ale activității umane prin prisma valorificării conținutului estetic, surprinderea unor aspecte ale așa-numitului „estetic cotidian“ nu pot fi private de abordarea esteticii muncii. Studiul problemelor de estetică industrială — domeniu care se afirmă din ce în ce mai puternic în țara noastră — nu poate fi redus numai la estetica produsului muncii. Sfera esteticii industriale vizează întregul ansamblu al procesului muncii industriale, adică: a) specificitatea estetică pe care o impune însuși actul creator al muncii; b) esteticul în locul și ambianța muncii; c) esteticul în produsul muncii industriale și d) esteticul relațiilor sociale determinate în care are loc procesul muncii creatoare. Fără a pierde din vedere acest caracter complex al esteticii muncii, încercăm în aceste pagini o succintă analiză a valorii deosebite pe care o are factorul estetic în construirea, organizarea și întreținerea *locului de muncă* și a ambianței procesului muncii.

Punând în centrul politicii sale industrializarea socialistă — baza progresului întregii economii, partidul nostru a asigurat dezvoltarea impetuoasă a industriei, pe temeiul tehnicii celei mai avansate pe care o impune revoluția tehnică-științifică contemporană. La cel de-al IX-lea Congres al P.C.R. se arăta că „și în viitor în centrul politicii partidului rămâne industrializarea țării, dezvoltarea cu precădere a industriei grele, în special a industriei constructoare de mașini — fără de care nu sînt posibile ridicarea patriei noastre la un grad înalt de civilizație și bună-stare, înaintarea spre comunism“¹. Înfăptuirea industrializării socialiste este deci o premisă esențială pentru îmbunătățirea condițiilor de muncă, creșterea continuă a nivelului de trai material și cultural al poporului nostru. În acest cadru este vizată și preocuparea pentru eleva-

¹ Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.*, Editura Politică, București, 1965, p. 20.

rea culturii procesului muncii, stimularea și dezvoltarea esteticii muncii. Construcțiile industriale, utilajele și dispunerea lor, interiorul uzinelor, atelierelor, sînt nu numai produsul promovării celei mai avansate tehnici, dar și rodul atenției ce se acordă aspectului estetic al producției. Totodată, aspectele estetice ale muncii, în cazul nostru, ale locului de muncă, sînt indisolubil legate de aspecte economice majore ale procesului de producție industrială — ca productivitatea muncii, intensitatea normală a muncii, calitatea producției, economia de materiale, organizarea muncii, securitatea și igiena muncii ș. a. De aceea aplicarea și dezvoltarea unor principii estetice privitoare la locul și ambianța muncii, în dependență de specificitatea obiectului industrial, nu pot fi subapreciate.

Înainte de a releva cîteva aspecte concrete ale problemei se impune, fie și sumar, marcarea unor elemente ale teoriei marxist-leniniste privind semnificația locului și a cadrului muncii, în procesul general complex al activității de muncă.

Munca este un fenomen social deosebit de complex și multilateral, o condiție fundamentală a apariției omului, a dezvoltării creatorilor de bunuri materiale și spirituale ale societății. În procesul relațiilor sale complexe cu realitatea, omul, arăta Marx, și-a creat cea de-a doua natură, „cartea deschisă a forțelor esențiale umane”, în care își poate recunoaște, observa capacitățile sale de însușire activă, orientată, creatoare a lumii.

În ampla analiză pe care o face muncii, Marx dezvăluie legătura organică între latura socială și cea fiziologică a muncii. „În afară de efortul organelor care lucrează, se cere pentru toată durata muncii o voință îndreptată asupra scopului — voință care se manifestă sub formă de atenție — și anume cu atît mai mult, cu cît munca îl captivează mai puțin pe muncitor prin conținutul ei propriu și prin modul în care ea se efectuează, deci cu cît ea îi produce mai puțină plăcere (sublinierea mea. — I. A.), ca un joc al propriilor sale puteri fizice și spirituale”¹. De aci, în primul rînd rolul determinant al relațiilor sociale în care are loc munca, ponderea hotărîtoare a laturii sociale a muncii (vezi studiul „Valoarea este-

¹ K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., București, 1953, p. 126.

tică a relațiilor sociale”, în prezentul volum). Fiind o categorie istorică, munca nu poate fi analizată decît prin prisma determinării sale de către modul de producție și în primul rînd de relațiile de producție. Pe de altă parte, munca se desfășoară într-un anumit cadru, într-o anumită ambianță, deci într-un spațiu determinat, cu un anumit cadru de obiecte, cu un anumit tip de mașini, într-un anumit cadru cromatic, fonic etc., cadru care afectează și el — evident în corelație și în ultimă instanță, dependent de caracterul muncii — gradul mai înalt sau mai redus de plăcere, la care se referea Marx.

Într-un asemenea context poate deveni evident locul și valoarea elementului estetic, organic integrat în procesul muncii, proces care a generat apariția simțului estetic și totodată dezvoltarea elementului estetic chiar în contextul muncii. Esența estetică a muncii este la rîndu-i condiționată social, căci deplina evaluare și „gustare” a potențialului estetic depind de orînduirea socială. În orînduirile bazate pe exploatare, bunăoară în capitalism, contradicțiile acestei societăți încorsetează în bună măsură actul creator, entuziasmat și pasionat al muncii, transformîndu-l într-o activitate inevitabilă, în care nu pot fi valorificate pînă la capăt aspectele estetice ale muncii. Caracterul orînduirii sociale și în consecință și caracterul muncii influențează asupra gradului de valorificare, de „gustare” a aspectelor estetice ale procesului muncii creatoare. Unele lucrări, publicate în țările occidentale, care abordează probleme interesante de sociologie a muncii, acordînd atenție și valențelor estetice în procesul muncii, sînt viciate de faptul că nu țin seama de cadrul social al muncii, limitîndu-se ori la considerente general-teoretice, ori îngust-practice. O largă răspîndire în literatura sociologică occidentală a căpătat teoria relațiilor umane, care promovează, printre altele, ideea umanizării muncii în capitalism, încercînd să ofere și soluții adecvate. Cunoscutul sociolog francez George Friedmann într-una din lucrările sale consideră, de altfel justificat, că aplicarea curajoasă și largă a unor moderne soluții constructive, cromatice, de iluminare, de ventilație este o condiție inevitabilă a îmbunătățirii cadrului psihofiziologic de muncă, a elevării stării spirituale a muncitorilor, a creșterii productivității

muncii¹. De aci însă, este fals a conchide că asemenea ameliorații pur tehnice în cadrul de desfășurare a muncii sînt unicul și hotărîtorul criteriu al schimbării condițiilor de muncă. Ceea ce lipsește în analiză este aprecierea caracterului, conținutului muncii, a cadrului social al acesteia în societatea capitalistă care grevează hotărîtor coordonatele estetice ale procesului muncii, gradul de satisfacție, de plăcere al muncii. Nu inovația tehnică pură duce la umanizarea muncii², ci numai o asemenea inovație tehnică desfășurată pe fondul unor relații sociale străbătute de cel mai înalt umanism al relațiilor de producție lipsite de exploatare. Adesea sînt exprimate păreri privind ineficacitatea soluțiilor de „umanizare” a locului de producție în condițiile în care adevărata finalitate a acestor soluții o constituie intensificarea muncii, intensificarea exploatarei³.

Deci mediul, cadrul muncii trebuie abordat nu numai ca un cadru de obiecte, instrumente, de mașini etc., ci și ca un *cadru social determinat*, ca un cadru al unor relații sociale complexe între diferitele categorii de oameni ai muncii. În analiza sociologică a muncii este inevitabil deci studiul specificului orînduirii, al producției, al relațiilor de producție, al claselor sociale și relațiilor de clasă etc. Toate aceste elemente trebuie să le avem în vedere atunci cînd vrem să apreciem la justa valoare cercetările, de altfel adesea pline de interes ale unor sociologi occidentali⁴.

Schimbările radicale ce au avut loc în socialism au dus la o esențială prefacere a relațiilor sociale de producție. S-a schimbat caracterul muncii și în consecință au fost create noi și importante condiții pentru o valorificare cît mai profundă a esenței estetice a procesului muncii. În contextul social fundamental nou, are loc o îmbinare organică a valorii estetice a locului de muncă cu valențele estetice, incomparabil mai larg evaluate, ale procesului muncii însăși. Umanizarea procesului

¹ G. Friedmann, *Où va le travail humain?*, Paris, 1950, p. 210.

² J. Faurestie, *Machinisme et bien-être*, Paris, 1962, p. 167.

³ P. Sartin, *La fatigue industrielle — comment humaniser le travail?*, Paris, 1960, p. 116.

⁴ G. Friedmann et P. Naville, *Traité de sociologie du travail*, vol. I, Paris, 1961, p. 119.

muncii nu se limitează numai la cadrul de obiecte, ci și — în consecință — la cadrul social, de care depinde, în ultimă analiză, gradul de valorificare estetică a locului de muncă. Socialismul permite o exploatare organizată, planificată, a dezvoltării elementului estetic în producție la scara întregii noastre societăți, depășind modul sporadic, neorganizat specific vechii orînduirii.

Iată cîteva sumare considerente care duc la concluzia necesității analizei problemelor esteticii locului de muncă într-un context concret istoric, social de realizare a procesului muncii.

Raporturile complexe între ambianța în care se desfășoară activitatea profesională și cadrul relațiilor sociale nu trebuie, bineînțeles, abordate în mod absolutizant, îngust sociologic. Am considerat că *valorificarea estetică* a unor trăsături componente ale cadrului de obiecte în care se desfășoară munca se află în dependență de cadrul social dat, întrucît emoția estetică, sentimentele de plăcere, de bucurie nu se declanșează în fața unor exponate de muzeu, ci în interacțiunea activă dintre subiect și obiect în procesul muncii. De aci, valoarea estetică a locului de muncă nu poate fi privită în mod abstract, ci luînd în considerație procesul activ al subiectului în acest cadru.

Elementele locului de muncă la care dorim să ne referim prin prisma valorii lor estetice (arhitectură industrială, formă și compoziție, culoarea, cadrul fonic) se caracterizează și printr-o anumită *independență relativă* față de cadrul social, fapt care trebuie, de asemenea, menționat pentru a evita concluzii vulgarizatoare.

Problema esteticii locului de muncă, și mai ales a locului de muncă în industrie, trebuie urmărită și prin prisma dinamismului economiei industriale, mai precis, prin prisma conținutului științific și tehnic al acesteia, în permanentă și crescîndă reînnoire. De altfel, preocuparea evidentă de valorificare a elementului estetic în cadrul locului de muncă apare, credem, numai în condițiile realizării unui înalt nivel al dezvoltării științei și tehnicii. Problematika esteticii industriale, și în cadrul acesteia cea a esteticii locului de muncă, devine o preocupare de majoră importanță în condițiile revoluției

tehnice-științifice contemporane și evoluează în strânsă legătură cu noile soluții și mijloace tehnice, cu noile tehnologii de producție etc. Munca în condițiile adâncirii automatizării și mecanizării proceselor industriale, ale modificării raporturilor dintre efortul fizic și cel intelectual, și de aici ale apariției unor corective în factorii psihofiziologici ai muncii, ridică un șir de probleme în analiza locului de muncă în industrie și a valorii sporite a factorului estetic în cadrul acestuia.

Înainte de a trece la o scurtă prezentare a câtorva direcții importante în care se evidențiază valoarea estetică a locului de muncă, se impun câteva precizări. Noțiunea de loc de muncă, are un sens larg, vizînd cele mai variate domenii ale activității de producere a bunurilor materiale și spirituale. Ea presupune hala sau secția industrială cu întregul cadru de mașini, instalații, cadrul cromatic, fonic, vestimentar, complexul de deservire auxiliară a muncitorilor etc. etc.; locul de muncă „mobil” (locomotive, autocamioane, autoturisme, tractoare, vase etc.); cadrul desfășurării muncii în agricultură; laboratorul de cercetare științifică, biblioteca, biroul de lucru și chiar ... atelierul artistului etc. etc. În esență, ceea ce este comun și permite reunirea în termenul generic de „loc de muncă” este acel cadru productiv ce însumează ansamblul de obiecte și ambianța cromatică, fonică etc. necesare în vederea realizării eficiente a actului muncii. Caracterul deosebit de variat al sferei locului de muncă nu permite o abordare abstractă, normativă, invariabilă a problemei, ci impune o tratare nuanțată, cel puțin pentru fiecare domeniu important al muncii. În consecință, nu ne propunem o cuprindere exhaustivă a problemei, ci ne limităm la semnalarea unor aspecte ale valorii estetice a locului de muncă în sfera activității de producție în industrie.



Arhitectura industrială reprezintă unul dintre aspectele cele mai importante care pot defini gradul de dezvoltare a esteticului în ansamblul cadrului muncii.

Arhitectura industrială contemporană s-a afirmat ca un domeniu cu pronunțate trăsături specifice în ansamblul teoriei

și practicii arhitecturale — generalizarea noilor posibilități și a cerințelor impuse de dezvoltarea tehnicii moderne — aducînd o *înnouare estetică* în raport cu vechile tradiții în arhitectură. Și sub aspect estetic, „arhitectura industrială, ieșind din cadrul soluțiilor plastice tradiționale, constituie un fenomen nou în istoria arhitecturii”¹. Astăzi, ramura arhitecturii industriale a devenit o specialitate cu modalități proprii de proiectare a volumelor industriale, cu utilizarea unor materiale și metode de construcție specifice. Această trăsătură inovatoare a arhitecturii industriale, generată de legătura organică constantă cu progresul tehnico-științific, cu industria, cu soluțiile tehnologice cele mai moderne capătă un caracter de permanentă. Mai mult, este sesizabilă influența dinamismului, policromiei, soluțiilor constructive moderne — specifice arhitecturii industriale — asupra întregii arhitecturi (vezi, bunăoară, construcțiile moderne din țara noastră în domeniul locuințelor etc.). Soluțiile plastice noi pe care le impune arhitectura industrială au în vedere capacitatea de a realiza adevărate ansambluri monumentale, în același timp simple și variate, de a realiza înscrisuri interesante, cele mai adecvate din punctul de vedere al problemelor generale pe care le ridică urbanistica contemporană, ale volumelor în spațiile constructive și în peisaje determinate printr-o largă varietate coloristică, de a folosi sursele de lumină și a crea un confort sui-generis în producția industrială, stimulator de satisfacții, de plăcere în realizarea actului muncii creatoare.

Arhitectura industrială, începînd să se afirme ca o nouă și importantă ramură a arhitecturii o dată cu trecerea la producția industrială („revoluția industrială”), a trecut prin perioade de lungi ezitări între exagerări îngust practice și altele îngust estetizante. Dar, dacă în punctul său de plecare arhitectura industrială era doar o calchiere a elementelor specifice arhitecturii civile, ulterior ea capătă „față” proprie, metode proprii, ba mai mult chiar, ajunge să exercite profunde influențe asupra acestor construcții arhitecturale.

¹ Z. Solomon, *Caractere specifice ale arhitecturii industriale*, Editura Tehnică, București, 1960, p. 8.

Uzinele secolului al XIX-lea, în numeroase țări și în diverse perioade — uneori chiar pînă aproape de anii noștri — s-au construit fără o rațională considerare a elementului estetic, a confortului, a raționalizării construcției, a corelării acesteia cu specificul producției. Aceste uzine nu erau, din unghiul de vedere al construcției, decît simple acoperișuri ale unor spații productive determinate. Mașinile erau dispuse nerațional, înghesuite în spații reduse, ceea ce îngreua procesul muncii, ducea în repetate rînduri la accidente de muncă. Lipsa celei mai elementare igiene a muncii, desconsiderarea elementelor de iluminare, de cromatică, a ventilației și asigurării unei temperaturi normale, grevau în mod nemijlocit munca în industria capitalistă, stimulau monotonia, dezinteresul, pierderea plăcerii pe care o putea oferi munca. Acest cadru de muncă, în condițiile sociale (capitaliste), nu putea oferi posibilitatea afirmării ample a elementului estetic. Literatura cunoaște multe pagini ale unor mari maeștri ce au surprins caracterul inestetic și antiestetic al industriei capitaliste. Emile Zola reda cu migală platitudinea și inumanitatea condițiilor de muncă ale muncitorului în capitalism. Dickens plămăuia în imagini literare pline de autentic specific al antiestetic al industriei burgheze. Al. Sahia descria condițiile inumane de muncă în care își desfășura viața muncitorul român în regimul burghezomoișieresc, acea uzină care „se înalță ca o vită gigantică...“.

Continuarea intensă a progresului industrial a condus cu timpul la apariția unei concepții noi în construcția industrială — orientată cu precădere spre utilizarea unor acoperișuri cu deschidere largă, a scheletului metalic sau de beton, a unor pereți cu sticlă, a iluminării naturale sau artificiale judicioase, a creării unui climat cromatic și sonor corespunzător. Noile materiale de construcție — oțel — beton — sticlă au creat posibilități largi de afirmare a arhitectului industrial, au sporit posibilitățile creației după legile frumosului în domeniul spațiilor industriale. Noile materiale de construcție s-au impus înainte de toate prin deosebitele lor calități constructive: rezistența lor sporită, economicitate, ușoară transformabilitate, reducerea sarcinii moarte a clădirilor, posibilități variate de

iluminare, ventilație etc. Ele au generat noi soluții constructive de o apreciată valoare funcțională, concretizate în spații productive. Ideea „uzinei verzi“ a lui Corbusier presupune existența pereților de sticlă, deci crearea unei legături cu natura, cu exteriorul și totodată utilizarea eficientă a luminii naturale. Raționala delimitare a spațiilor productive, a căilor de acces a materialelor și a oamenilor creau în raport cu vechile reprezentări ale constructorilor condiții noi de lucru, de muncă. Cunoscutul teoretician al artei Michel Ragon spunea că „Estetica uzinei a fost ridicată la un nivel destul de înalt. În cele mai bune exemple ea poate fi comparată cu palatele epocii Renașterii sau turnurile catedralelor. Unele baraje ale hidrocentralelor pot fi comparate cu Coliseul“¹.

Avîntul puternic al dezvoltării economice în țara noastră în anii revoluției populare, puternicul accent pus pe dezvoltarea industriei la nivelul tehnicii și tehnologiei moderne au stimulat o intensă creștere a arhitecturii legate nemijlocit de producție, a arhitecturii industriale².

În peisajul industrial al României socialiste se înscriu cu precizie zeci de construcții industriale de mare eficiență funcțională, caracterizate printr-o linie modernă, prin simplitatea expresivității arhitectonice, printr-o linie estetică ce marchează preocupare intensă spre realizarea acelei ambianțe a muncii care să întrețină și să dezvolte plăcerea, bucuria muncii creatoare.

Evident, soluțiile adoptate sînt foarte diverse în raport cu specificul producției, înainte de toate. În industria metalurgică remarcăm construcția laminorului de 650 mm de la Combinatul siderurgic Hunedoara de pildă, realizare importantă în soluționarea unor complexe obiective legate de procesul tehnologic, cuprinzînd un spațiu construit de aproape 7 ha și o lungime de aproximativ un kilometru. Se relevă aici și preocuparea pentru găsirea unei unități compoziționale, și soluțiile structurale moderne, cît și soluția funcțională și de

¹ Michel Ragon, *Le livre de l'architecture moderne*, Paris, 1958.

² Vezi în acest sens L. Adler, Z. Solomon, M. Popovici, *Arhitectura industrială în R.P.R.*, Editura Tehnică, București, 1964.

valoare plastică a fațadelor, marcate de ecrane largi de ferestre întrerupte de spații pline (pentru excluderea monotonei). Soluția arhitectonică modernă a creat condiții bune de valorificare a unor utilaje tehnice moderne și, evident, condiții bune de muncă, inclusiv iluminarea și aerisirea rațională (problemă majoră în acest sector industrial).

În domeniul construcțiilor de mașini am remarca, bunăoară, construcția Fabricii de mașini-unelte și agregate — București, construcție realizată pe schelet metalic, judicios concepută pe planul unei maxime și raționale utilizări a spațiului.

Rezultatele dobândite în construcțiile arhitectonice industriale sînt în primul rînd urmarea rezolvării unor importante probleme de ordin tehnologic. Însuși progresul în tehnica și tehnologia producției, găsirea unor soluții eficiente și raționale au stimulat o evoluție a concepției cu privire la caracterul și caracteristicile volumelor industriale zidite.

În strînsă corelație cu rezolvarea acestor probleme se impune sublinierea deosebitului rol pe care-l joacă folosirea unor noi materiale de construcții, ca element de maximă importanță în realizarea varietății modalităților de expresivitate arhitectonică. Noile materiale de construcție — beton, oțel, sticlă, mase plastice — tehnica modernă a construcțiilor au dus și la o anumită revedere a legilor clasice ale tectonicii. În locul vechilor construcții masive, a căror monumentalitate rezida în masa lor inertă, se afirmă puternic arhitectura laconică, suplă, elastică și dinamică. Frumusețea construcțiilor arhitectonice moderne „trebuie de aceea căutată și în curajul soluțiilor ingineresti, în ambițioasa depășire a forței gravitației, în inteligenta găsire a echilibrului și în capacitatea de a ridica toate acestea la nivelul adevăratei poezii”¹.

Cele două soluții arhitectonice majore în arhitectura industrială modernă — uzina transparentă (sticlă, cu lumină naturală) și uzina blindată (opacă, cu lumină artificială) se împletesc în dependență de specificul obiectului industrial

¹ T. B. Borisovski, *Sovremennaja stroitelnaia tehnika i estetika*, Moscova, 1963, p. 60.

realizat, creînd climatul de muncă cel mai favorabil, cel mai plăcut muncitorului nostru *.

Arhitecții Z. Solomon și Șt. Georgescu în interesanta lor lucrare *Proiectarea funcțională a elementelor de construcții industriale* analizează un șir de probleme specifice arhitecturii (construcțiilor) industriale prin optica complexă a interdependenței unghiului constructiv, funcțional, estetic. Autorii abordează raportul între funcționalitate și caracterele specifice, semnificația realizării unei ambianțe adecvate a muncii (care presupune printre altele — temperatura, umiditatea, ventilația, iluminarea, condițiile fonice, culoarea, „muzica funcțională” etc.), economicitatea, confortul, lumina și culoarea, izolarea fonică. Este remarcabilă preocuparea autorilor pentru evidențierea interacțiunii laturii funcționale și a celei plastice-estetice în realizarea „ambianței” și a „climatului” celui mai corespunzător pentru activitatea productivă a oamenilor muncii din țara noastră. Analizînd un grup de asemenea elemente constructive ca acoperișuri, pereți, ferestre — luminatoare — uși, pardoseli, ei izbutesc să marcheze valoarea estetică a acestora în ansamblul productiv.

Valoarea noilor materiale și metode de construcție industrială prezintă o semnificație majoră în realizarea estetică a cadrului muncii. Acest aspect preocupă permanent statul nostru în politica sa de industrializare. S-a subliniat, bunăoară, necesitatea introducerii cu mai multă stăruință nu numai a

* În țara noastră există unele începuturi de utilizare a halelor blindate, care par a avea avantaje deosebite în crearea unor condiții favorabile de muncă. Cel mai concludent exemplu este cel al Fabricii de fire sintetice de relon de la Săvinești (hala-filatură) în care mai ales procesul tehnologic specific — toleranțe foarte mici la variațiile de temperatură — a impus și verificat valoarea halelor monobloc blindate (supraetajate în cazul de față). Mediul artificial creat este ușor suportabil, nu duce în esență la tulburări fiziologice sau psihice și realizează condiții de muncă optime ca valoare tehnică, fonică, de culoare și iluminare, ventilație etc.

O nouă construcție „blindată”, a cărei realizare a început de curînd, este hala de fabricație a Fabricii de tricotaje tip lînă din București. Această soluție a fost considerată optimă, căci asigură un luminat uniform, temperatură și umiditate corespunzătoare. S-a considerat în acest caz, că razele solare ar fi dus la diferențe considerabile de temperatură în interior, iar pe de altă parte ar fi provocat apariția unor reflexe ale materialelor fine și lucioase de lucru, care ar fi dus la obosirea muncitorilor.

mijloacelor moderne de mecanizare a lucrărilor de construcții, ci și a sortimentului „tot mai variat de materiale noi, mai aspectuoase și mai rezistente, care înlocuiesc cu succes materialele clasice”¹. În acest context se remarcă necesitatea de a valorifica la maximum avantajele pe care le aduc aceste materiale, printre care și acela al posibilităților ample de a realiza un cadru estetic corespunzător, fiind combătute unele tendințe de nefolosire a celor mai adecvate soluții în construcțiile industriale.

Un interesant aspect ce caracterizează evoluția arhitecturii industriale pe linia realizării ambianței estetice în procesul muncii se referă și la modalitatea de a circumscrie obiectivul industrial în peisajul natural sau în preajma centrelor populate.

O interesantă problemă o ridică astfel construcțiile industriale profilate pe problemele chimiei sau petrochimiei, construcțiile hidroenergetice etc. Astfel apar posibilități noi de a pune în valoare calitățile estetice ale complexelor chimice și petrochimice dirijate automat. Hala industrială, acoperirea tuturor componentelor angrenajului industrial, nu mai este absolut necesară. Expunerea în afară — la sol, sau suspendarea pe portanți ori estacade, a elementelor componente ale complexului utilaj de la Rafinăria „Brazi” din Ploiești sau de la Combinatul petrochimic din orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej valorifică cu maximum de expresivitate monumentalitatea, suplețea, eleganța liniilor, a compoziției arhitectonice. Acest sistem constructiv a impus soluționarea unor aspecte importante și a oferit noi și variate rezolvări funcționale și plastice expresive. În acest caz construcția este mai economicoasă, iar dirijarea proceselor se realizează de la distanță prin dispecerate de reglare automată. Sistemul de iluminare nocturnă creează o imagine fascinantă a obiectivului industrial de acest tip. Același aspect ni-l oferă instalațiile de transformatori electrici, liniile de transport electric de înaltă tensiune etc.

În același context, construcțiile hidrotehnice moderne, barajele, clădirile centralelor electrice sînt un element important

¹ „Scînteia”, 6483/1964.

de modificare a peisajului natural¹. Barajul centralei de la Bicaz, cel al hidrocentralei „Gh. Gheorghiu-Dej” în construcție pe Argeș evidențiază linia estetică modernă, geometria îndrăzneată ce se încadrează în plastica peisajului natural.

Realizările obținute pînă în prezent de arhitectura românească au fost prilejul unor aprecieri pozitive în cadrul Congresului al IX-lea al P.C.R. În același timp, raportul general la Congres, prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, ridică în fața arhitecților noștri sarcini importante de viitor, în cadrul cărora se poate desprinde nevoia introducerii unei mai largi varietăți în peisajul arhitectural, a unei atenții sporite pentru estetica ansamblurilor și unităților arhitecturale. „Trebuie promovate în continuare inițiativa și spiritul inovator al arhitecților și constructorilor pentru lichidarea uniformității soluțiilor arhitecturale, lărgirea varietății noilor blocuri de locuințe, precum și îmbunătățirea arhitecturii construcțiilor industriale. În acest scop este necesară folosirea a tot ceea ce este mai avansat în domeniul construcțiilor, acordîndu-se totodată o mai mare atenție specificului local”².

Problematica arhitecturii industriale în crearea ambianței estetice a muncii fiind deosebit de vastă, progresul esteticii industriale este de neconceput fără aportul arhitectului alături de cel al artistului plastic etc. Înainte de a trece la o altă problemă importantă a esteticii locului de muncă, amintim valoarea elaborării în construcția arhitectonică a elementelor decorative, de artă aplicată (făcînd deosebire de „arta implicată”, adică arta funcțională). Aici remarcăm atenția deosebită în amenajarea eficientă a spațiilor libere, în armonizarea peluzelor verzi, în utilizarea largă a aleilor cu flori, a fîntînilor arteziene, creîndu-se astfel și o condiție necesară, importantă în asigurarea odihnei, repausului muncitorilor. Con-

¹ Cunoscutul estetician Charles Lalo, în studiul *Les structures matrisées*, remarcă valoarea estetică a barajelor hidrocentralelor, bine încadrate în peisajul natural. Într-un asemenea context, esențial în valoarea estetică a construcției hidroenergetice este adaptarea organică la mediul determinant de care este inseparabil legată (Charles Lalo, *Esthétique industrielle*, P.U.F., 1952, p. 50).

² Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.*, p. 47.

gresul al IX-lea al P.C.R. prevede pe această linie realizarea în următorii cinci ani a noi spații verzi și plantații în orașe și centre muncitorești.

În sfârșit, chiar elementul plastic, decorativ capătă o pondere mereu mai largă în ambianța muncii în industrie. Îndeo-sebi este vorba de valorificarea unor mozaicuri, picturi murale, motive decorative etc., care stimulează un climat favorabil muncii, sau a momentelor de destindere după întreruperea muncii. Remarcăm, de pildă, fresca murală a lui G. Kovacs, de la „Carbochim” — Cluj.

Problemele referitoare la estetica locului de muncă necesită a fi abordate și prin prisma unor importante categorii ale esteticii cotidiene, ca stilul și ornamentul. Arhitectura industrială contemporană prin caracterul său inovator, de depășire a vechilor tradiții clasice arhitectonice, apariția și dezvoltarea specializării în domeniul *industrial design* (proiectarea formelor de mașini, a interioarelor, a mobilei etc.¹), găsirea unor soluții cromatice noi pot conduce la înțelegerea noului stil industrial¹ și a evoluției reprezentărilor despre ornament în cadrul locului de muncă.

Așadar, arhitectura industrială modernă creează prin îmbinarea armonioasă a funcționalității, rezistenței și esteticului unul din principalele elemente ale dezvoltării factorului estetic în ansamblul esteticii cadrului muncii.

Un alt element important, definitoriu în estetica locului de muncă (în industrie), îl constituie cel referitor la dispoziția mașinilor, utilajelor, liniilor automate etc. în interiorul spațiului.

¹ Domeniul desenului industrial a căpătat o pondere însemnată în conceperea tipurilor moderne de utilaje și se afirmă ca o sferă de sine stătătoare, deși are tangențe substanțiale cu arhitectura industrială sau cu artele plastice (mai ales sculptura). Gillo Dorfles lega specificul desenului industrial de factorii: seriabilitate, producție mecanică, prezența unui anumit conținut estetic (vezi, Gillo Dorfles, *Il disegno industriale e la sua estetica*, Bologna, 1963).

¹ L. N. Kogan, *Trud i krasota*, Moscova, 1963, p. 66.

lui industrial și realizarea estetică a locului de muncă individual, sau de grup.

În condițiile revoluției tehnice-științifice contemporane, ale progresului tehnic rapid, în condițiile avântului impetuos al automatizării proceselor de producție apar probleme noi, importante referitoare la estetica locului de muncă.

Un prim aspect are în vedere realizarea estetică a înseși uneltelor de muncă fie ele simple, fie deosebit de complexe. Aceasta este una din problemele centrale ale esteticii industriale la care nu vom face decât sumare referiri, chestiunea fiind amplu dezbătută într-un alt studiu al volumului.

Aci se impune înaintea de toate problema formelor mașinilor-unelte și a dispoziției lor în hala industrială. Tehnica modernă dezvoltată pe baza principiilor automatizării impune azi o preocupare sporită a producătorilor pentru forma adecvată laturii tehnic-funcționale a agregatului. În planul general al dezvoltării actuale a esteticii mașinilor-unelte este sesizabilă tendința de realizare a unor forme simple, echilibrate, suple, eliberate de prezența vizibilă a unor detalii etc.¹. De altfel însăși tehnica modernă, automatizarea eliberează mașinile de numeroasele pîrghii caracteristice tipurilor vechi bazate pe acțiunea mecanică. Viteza accelerată de funcționare a mașinilor, sporirea preciziei de prelucrare impun simplitate și suplețe, abordarea unor forme care să asigure continuitatea suprafețelor și ușurință în prelucrarea uzinală, tehnologică. În acest context putem aprecia strungurile universale tip SN-250-400, strungurile SRO-40 realizate de uzina din Arad „Strungul”² sau mașinile de găurit tip G-6 și G-10 produse de uzina „Ilie Pintilie”. Am ales doar aceste exemple ce ni se par edificatoare în realizarea estetică a mașinilor-unelte.

¹ Vezi în această direcție, „Analiza privind estetica industrială a mașinilor-unelte fabricate în R.P.R.”, elaborată la M.I.G., Consiliul coordonator — mașini-unelte, iulie 1963.

² În producția de strunguri este manifestă tendința spre formele cubice care asigură largi posibilități de prelucrare uzinală și par a fi cele mai adecvate atît cerințelor funcționale, cît și asigurării expresivității estetice maxime. Astfel strungul tip S4 (Sv18R) de tip Kerger cu forme ovale nu s-a dovedit a fi corespunzător la toți indicii în raport cu tipurile noi ce abordează forma printr-o geometrie cubică (de exemplu SN-400).

Expoziția realizărilor economiei naționale, deschisă cu prilejul celei de-a 20-a aniversări a eliberării țării noastre, a constituit un prilej deosebit pentru trecerea în revistă a importanțelor realizări ale economiei noastre socialiste. Exponatele, în primul rând cele industriale, au demonstrat succesele însemnate realizate în producția unor mașini cu parametri tehnic-productivi ridicați, dar și cu valoroase caracteristici estetice. Mașinile-unelte expuse în pavilionul central, diversele tipuri de utilaje și instalații au demonstrat posibilitățile largi de rezolvare a unor cerințe ale esteticii industriale, prin soluționarea adecvată a formelor, armonios integrate în cerințele funcționale, prin utilizarea unei game cromatice raționale și variate.

Indiscutabil, valorificarea potențelor estetice pe care le oferă forma mașinilor-unelte este o problemă importantă a esteticii locului de muncă. Problema esteticii formei mașinilor nu este însă o problemă în sine, ci subordonată cerințelor tehnic-funcționale. Mai mult, problema trebuie abordată și din unghiul de vedere al influenței mașinii asupra sănătății, asupra sistemului nervos, osos, muscular al muncitorului. În practica industrială a unor țări capitaliste sînt cunoscute numeroase cazuri, cînd mașini de înaltă productivitate, cu un finisaj excelent aveau o înrîurire negativă asupra muncitorului, prin forma inacceptabilă a manivelor, pîrghiilor ce distrugau mîna muncitorului. De aceea notăm că estetica industrială determină, printre altele, necesitatea colaborării dintre tehnicieni, arhitecți, plasticieni și specialiști în domeniul psihologiei¹ muncii, igienei muncii în vederea rezolvării pro-

¹ În acest sens nu putem fi de acord cu tentativele de a pune într-o legătură forțată estetica industrială și psihologia freudistă. În articolul lui E. Fraenkel, în *Esthétique industrielle et psychanalyse (Esthétique industrielle, P.U.F., 1952)* se consideră că în proiectarea, bunăoară, a formelor mașinilor sînt necesare luarea în considerație a unor manifestări ale subconștientului, trezirea în rîndul cumpărătorilor a unor instincte cu preponderență erotice etc. Autorul consideră că valoarea unor produse industriale, care să permită trezirea unor profunde emoții estetice, este indisolubil legată de procesul de „desopauement psychanalytique” (*op. cit.*, p. 177).

În mod firesc, considerăm că există o legătură ineluctabilă între estetica industrială și psihologia științifică. Astfel, orice abordare estetică a activității industriale trebuie să fie corelată cu satisfacerea unor nevoi psiho-

blemelor atît din punct de vedere tehnic-funcțional și estetic, cît și din cel al imperativelor pe care le impun îndepărtarea oricăror efecte nocive pe care le poate produce o formă estetizantă, ruptă de semnificația procesului productiv, și crearea unor condiții umane de muncă¹.

Întrucît ne propunem relevarea unor aspecte ale structurii estetice, compoziționale a locului de muncă, este necesar să arătăm cîteva din laturile corelației dialectice dintre întreg și parte, ansamblul căpătînd valoare prin existența unor obiecte individuale care se integrează într-un anumit sistem. Valoarea estetică a locului de muncă poate fi surprinsă deci numai prin marcarea unor aspecte ce vizează compoziția, integrarea obiectelor individuale într-un întreg cum este hala, secția, sectorul de producție în respectiva întreprindere, uzină etc.

De aceea un moment important al chestiunii se referă la modalitatea de dispoziție a mașinilor-unelte în cadrul spațiului industrial, în raport cu necesitățile pe care le impune procesul tehnologic. Dacă în trecut în industria capitalistă era evidentă tendința de îngîmădire haotică a mașinilor în cadrul halei industriale, azi problema dispunerii acestora nu numai în raport cu nevoile directe ale desfășurării producției, ci și în raport cu necesitățile realizării estetice a locului de producție este imperioasă.

Noile construcții industriale din țara noastră se caracterizează prin dispunerea rațională, subordonată finalității tehnico-productive la nivelul cerințelor tehnicii moderne. Dar în același timp este evidentă preocuparea continuă de realizare a unor spații aerate, comode prin dispoziția ritmică, geometrică, liniară a mașinilor.

logice imperioase. Este tot atît de adevărat că emoția estetică necesită a fi analizată și prin prisma caracterului său de element al psihologiei sociale, dar subliniem, prin prisma unei psihologii științifice, scuturate de balastul idealist întîlnit în psihologia freudistă.

¹ Cercetări privind raporturile directe între specificitatea formelor uneltelor de muncă, ambianța cromatică, iluminare, ventilație etc. și implicațiile psihofiziologice asupra muncitorilor formează obiectul unor interesante cercetări ale psihologilor români, ale specialiștilor în domeniul psihologiei muncii din diverse institute de cercetare științifică (Institutul de psihologie, Institutul de igienă a muncii, Institutul de cercetări și proiectări pentru protecția muncii ș. a.).

Problema *ritmului* în arhitectura industrială, mai ales în crearea și delimitarea spațiilor productive (ținând seama de specificul fluxurilor tehnologice, de mijloacele de transport, de fluxul uman, cât și de un șir de cerințe cu caracter funcțional), este o problemă importantă în analiza esteticii locului de muncă. Ritmicitatea dispoziției mașinilor, desigur izvorâtă înainte de toate din cerințele utilitare, tehnice sau funcționale, oferă adesea un tablou impresionant în halele industriale. Ritmicitatea se exprimă în modul de expunere a mașinilor sau a elementelor utilajului complex, cât și în periodicitatea acestora. În arhitectura industrială esențială este succesiunea ritmică a volumelor. Un asemenea ritm permite alternarea și opunerea volumelor construite cu intervalele libere¹.

Astfel, este impresionantă succesiunea ritmică a războaielor la Fabrica de relon Săvinești, ritm care asigură o compoziție logică, rațională în procesul productiv, dar în același timp, ajutat de soluțiile plastic arhitecturale, de soluțiile privind iluminarea, asigură și valențe estetice remarcabile. Ritmul dispoziției utilajului la Fabrica de mașini-unelte și utilaje București asigură și o valoare estetică sporită acestui spațiu productiv, stimulând plăcerea de a munci într-un cadru agreabil, de o deosebită eleganță. La fel necesitățile funcționale-tehnologice au permis o valorificare maximă a ritmului în dispoziția mașinilor la Fabrica de rulmenți din Brașov.

Un ritm continuu de dispoziție al utilajului productiv este ușor de constatat și la Combinatul de cauciuc de la Jilava, ceea ce a permis și o soluție tehnologică corespunzătoare, legarea într-un tot unitar a procesului de producție.

În uzinele cu procese automatizate, în cele în care se asigură producția în serie a unor produse complexe, ritmicitatea este esențială. În acest sens este impresionant modul în care se succed agregatele și în care se perindă diferitele piese în unele secții de prelucrare, sau în halele de asamblare ale uzinelor de autocamioane și de tractoare de la Brașov. Ritmul de succesiune a volumelor este poate unul din acele elemente ce potențează estetic construcțiile industriale pe suprafețe deschise, în

¹ Vezi Z. Solomon, *Caractere specifice ale arhitecturii industriale*.

genul combinatelor chimice sau petrochimice. Peisajul Rafinării „Brazi” este avantajat de soluționarea deosebit de fericită tehnico-arhitecturală a înlănțuirii volumelor ce sînt angrenate în procesele complexe ale reacțiilor chimice.

Așadar, ritmul, categorie specifică unor anumite genuri de artă — muzică, poezie, teatru, cinematograf, coregrafie, are expresii manifeste și în arte, ca plastica sau arhitectura. (Ritmul în producția artistică apare, în ultimă analiză, ca un reflex al ritmului obiectiv existent în natură). Asigurînd de cele mai multe ori sporirea expresivității ansamblului, integritatea și claritatea acestuia — ritmul în spațiile arhitectonice (în cazul concret, în dispoziția spațială a mașinilor în cadrul productiv) asigură un cadru de muncă în care aspectele estetice devin mai pregnante. Chiar dacă este nemijlocit subordonat din punct de vedere funcțional, structural, procesului tehnologic, *ritmul dispoziției mașinilor* în hala industrială, sau în genere în spațiul productiv, capătă valențe estetice manifeste.

Simetria constituie și ea un element însemnat, definitoriu din punctul de vedere al valorii estetice a locului de muncă. Fără a cădea în principii estetizante înguste, este neîndoios că necesitățile de armonie, echilibrul ansamblului, cât și mișcarea, dinamismul acestuia — ambele cerințe esențiale în arhitectura industrială — cer orientarea riguroasă spre dispoziția simetrică, sau respectiv asimetrică, a elementelor componente. În aprecierea expresivității dispoziției mașinilor într-un spațiu productiv din punctul de vedere al amplasării este necesar să avem în vedere și aceste considerente. Dar și în acest caz, ca și în analiza succesiunii ritmice, problema este inevitabil dependentă de factorii structurali, tehnico-funcționali.

Și în modalitatea dispunerii mașinilor în cadrul locului de muncă, o cerință care se face simțită cu necesitate pentru realizarea unei expresivități estetice cât mai bine integrată în ansamblul funcțional este criteriul realizării unei îmbinări armonioase a simplității și varietății. Degajarea spațiilor productive de detalii ne semnificative, mascarea unor detalii, a

unor părți mobile, permite crearea unei ambianțe plăcute, stimulatoare în procesul de producție.



Culoarea ocupă un loc deosebit de însemnat în realizarea ambianței estetice la locul de muncă. Iar întrucât abordăm problema mai largă a locului de muncă, aci valoarea elementului cromatic pornește de la ansamblul arhitectonic (integrat într-un peisaj natural sau urban), vizînd apoi direct atît interiorul locurilor de producție, cît și cromatica utilajelor, mașinilor etc.

Elementul culoare nu este hotărîtor în modalitatea de funcționare a mașinilor, a utilajelor complexe etc. El are o relativă independență față de structura nemijlocită a mașinii, un caracter adiacent în raport cu ansamblul tehnic-productiv. Poate aceasta și explică faptul că o îndelungată perioadă în dezvoltarea producției industriale, în construcțiile industriale și în produsele industriei — atît problemelor arhitecturii industriale, ale formelor industriale, cît și utilizării raționale, armonioase a culorii — nu li s-a acordat decît o atenție minimă, fără să mai vorbim de multiplele cazuri de desconsiderare sau de evitare voită a problemei.

Etapa actuală de dezvoltare a producției industriale, revoluția tehnico-științifică contemporană afectează într-un mod direct elevarea valorii estetice a locului muncii. *Culoarea*, folosită adecvat — în conformitate cu nevoile funcționale, este un element component în valoarea estetică a locului de muncă.

Fiind vorba de preocuparea de a umaniza locul de muncă, de a spori plăcerea, satisfacția muncii, de a înlătura monotonia și uniformitatea în procesul muncii, de a crea o ambianță stimulatorie din punctul de vedere al fiziologiei și psihologiei muncii, problema culorii capătă semnificații deosebite¹.

Problemele teoriei culorii, ale cercetării experimentale a utilizării ambianței cromatice au preocupat de mult pe cei ce

¹ Vezi H. Frielling, *Însemnătatea culorii în încăperile de lucru*, în „Keramische Zeitschrift“, 11/1961.

se ocupă de artele plastice. Astăzi însă este concludentă preocuparea de studiu a rolului culorii în arhitectură, în conceperea produsului industrial, în conceperea unor mijloace de stimulare a productivității muncii, de înlesnire a muncii, de evitare a unor accidente la locul de producție. Sînt edificatoare în această direcție lucrările și studiile unor arhitecți, sau ale specialiștilor de la Institutul de igienă și protecție a muncii. Consecințele economice favorabile, ușor de constatat, urmare a dirijării adecvate a senzațiilor vizuale prin utilizarea judicioasă a culorii în industrie, stimulează apreciabil aplicarea acestor variații cromatice la locurile de muncă.

Alegerea culorilor, modalitatea de stabilire a culorii dominante, a culorilor complementare, a gradului de intensitate, de saturație a culorilor în vederea realizării unei ambianțe adecvate și a unui cadru de maximă expresivitate se mai cer studiate, experimentate în raport cu caracterul construcției, cu procesul de producție, cu uneltele de muncă, cu materia primă, cu specificul produselor finite, cu sistemul de iluminare etc.

Înainte de toate se impune respectarea unor condiții plastice importante¹, variabile, evident, în strînsă corelație cu elementele specifice ale obiectului. Astfel natura, granulația, pigmentația suprafeței supuse culorii, cît și natura luminii incidente; preferința spre combinații din mai puține culori, ca modalitate de maximă eficiență în exprimarea varietății și simplității; corelarea justă a suprafețelor cu intensitatea culorii și degajarea eficientă a culorii dominante — acestea sînt cîteva din problemele care se cer considerate în soluționarea cromatică a volumelor construite.

În același timp satisfacerea cerințelor de ridicare a productivității muncii, de creare a unei ambianțe plăcute, odihnitoare, liniștite, care să permită un efort minim în îndeplinirea operațiilor de producție, impune corelarea gamei cromatice propuse cu specificul produselor ce se creează în cadrul halei, secției respective, cu elementele specifice ale fiecărui moment

¹ Vezi Z. Solomon, L. Adler, C. Enache, *Culoarea în arhitectură*, Editura Tehnică, București, 1960, pp. 29—31.

din cadrul fluxului tehnologic, cu specificul mai dinamic sau mai puțin dinamic al procesului de producție concret.

În ansamblu însă este necesar să distingem în totalitatea modalităților de cromatizare a locului de muncă două sensuri esențiale ale culorilor utilizate în industrie: *culori funcționale* și *culori de ambianță*¹. Spre deosebire de culorile de ambianță ce nu pot suferi o codificare rigidă, culorile funcționale pot fi (și de regulă sînt) codificate corespunzător unor normative cu largă circulație internațională.

Culorile funcționale au o subordonare directă procesului de producție, aspectelor de ordin tehnico-economic. Astfel, în vederea sporirii productivității muncii și asigurării unei minime intensități a efortului în producție, culoarea se poate încadra în rîndul factorilor determinanți. Reliefarea volumelor prin contrastul culorilor, detașarea mașinilor prin culoare distinctă față de hala industrială, evidențierea clară a elementelor dinamice ale mașinii permit creșterea capacității ochiului muncitorului de a se orienta, de a discerne în mediu etc. Același lucru este important în ceea ce privește marcarea prin culoare a pîrghiilor de comandă, a pieselor mobile, degajarea cît mai clară a contrastului între mașină și materia primă supusă prelucrării.

Preocuparea de eliminare a uniformității inexpressive din punct de vedere coloristic în halele industriale este meritorie. Nu avem în vedere numai noile realizări industriale (în care soluțiile constructive sînt bine corelate cu necesitățile cromatice), ci și refacerea, recondiționarea unor întreprinderi industriale în conformitate cu cerințele esteticii industriale. Un studiu al Institutului de cercetări și proiectări pentru protecția muncii, intitulat *Utilizarea practică a culorilor funcționale în industrie și stabilirea eficienței lor*, arăta, pe baza unor experimente realizate la uzinele „23 August”, „Semănătoarea” și „Timpuri noi”, că folosirea adecvată a culorilor funcționale la locurile de producție duce la sporirea productivității muncii (de exemplu, în unele locuri la uzinele „23 August” cu apro-

¹ Vezi D. Huisman et Georges Patrice, *L'Esthétique industrielle*, P.U.F., 1961, pp. 85—86.

ximativ 10—15 %), la scăderea oboselii, la reducerea accidentelor etc.

Practica industrială a dovedit eficiența utilizării culorii verzui în finisarea mașinilor-unelte, a culorii roșii pentru elementele mobile (posibile de a fi supuse vopsirii) ale mașinilor, marcarea clară a pîrghiilor sau a altor modalități de comandă etc., ceea ce asigură orientarea sigură, ușoară, relaxată a muncitorului. Totodată, prevenirea unei oboseli intense este asigurată prin folosirea judicioasă a gamei cromatice în vederea eliminării unei iluminări insuficiente sau prea puternice și asigurarea unei iluminări uniforme. Natura locului de muncă permite alegerea și combinarea așa-numitelor culori „calde” (roșu, galben, portocaliu) sau „reci” (albastru-verzui, albastru, indigo). Astfel, locurile de producție în care există temperaturi ridicate se impun colorate în tonuri „reci”, în timp ce în acele locuri unde predominantă este o temperatură relativ mai scăzută, este utilă folosirea așa-numitelor culori „calde”. Monotonia sau intensa varietate cromatică — generată de specificul producției — pot fi echilibrate prin folosirea științifică, rațională a culorilor.

Iată deci că procesul de elaborare a construcțiilor industriale trebuie să fie nemijlocit corelat cu un șir întreg de elemente specifice tehnic-productive, care impun discernămînt în policromia arhitecturii industriale.

Deși culorile funcționale, „informatoare” sînt condiționate hotărîtor de cerințele nemijlocite tehnic-productive, ele trebuie distribuite și în virtutea unor cerințe estetice, prin corelarea rațională a gamei cromatice, înlăturînd arbitrarul, spontaneitatea, coloritul strident, haotic.

În înțelegerea valorii estetice a culorii în realizarea locului de muncă este esențială evidențierea modalităților variate de folosire a culorii *de ambianță* pentru rezolvarea plastică expresivă a problemelor legate de cadrul muncii, cît și pentru stimularea fiziologică și psihică a muncitorului. Culorile de ambianță, cît mai apropiate de firescul natural, gamele și combinațiile utilizate sînt importante în stimularea unor stări psihice inerent necesare în procesul de producție (culori tonifiante, odihnitoare, excitante etc.). Culorile de ambianță sînt

importante și în asigurarea unor caracteristici ale întreținerii așa-numitei culturi a producției. Pentru stimularea ordinii, curățeniei la locul de muncă, evitarea îngrămădirii deșeurilor, a șpanului etc., utilizarea culorilor deschise face imediat sesizabilă o asemenea neglijență. S-a constatat, bunăoară, că vopsirea cu alb a colțurilor în halele unor secții industriale reduce cazurile de aruncare a diverselor deșeuri în aceste locuri și obligă spre obișnuința de a folosi de fiecare dată locurile special create pentru depozitarea deșeurilor.

Valențele estetice ale culorilor de ambianță sînt remarcabil evidente în soluționarea aspectelor de expresivitate plastică. Astfel, realizarea unei compoziții cromatice armonioase, echilibrată, poate duce la o percepere mai amplificată a locului de muncă din punct de vedere estetic. Culorile evidențiază mai clar volumele, ritmul, simetria, simplitatea și diversitatea în interiorul construcțiilor industriale, într-un cuvînt spiritul modernizării permanente a locului de muncă, spiritul descoperirii și stimulării largi a valorilor estetice încadrate în contextul larg al noțiunii de „loc de muncă“.

Problema rolului culorii în construirea și organizarea locului de muncă are, pe lîngă implicațiile tehnic-economice, sociale, psihologice și valoroase implicații pe linia educației estetice a maselor. Considerînd educația estetică un proces larg și complex, ce nu se reduce numai la gustarea producției artistice, subliniem că valorificarea maximă și rațională a potențelor cromatice în arhitectura industrială poate stimula în cel mai înalt grad corectarea (în sens pozitiv) a gustului estetic al lucrătorilor. Soluțiile estetice din uzină sînt deseori resimțite în modul de rezolvare a problemelor din propria locuință, în necesitatea de creare a unei ambianțe plăcute în propriul interior, de degajare a unor locuințe de îngrămădirea dezordonată, greoaie, eclectică a mobilei, covoarelor, perdelelor etc. Deci bunul-gust al proiectanților, arhitecților se răsfrînge adesea direct sau indirect dincolo de uzină, în viața cotidiană a oamenilor muncii. Mai mult chiar, s-a observat că folosirea rațională adecvată a culorii în arhitectura industrială stimu-

lează pozitiv unele aspecte ale esteticii vestimentare¹, sau chiar ale esteticii comportării, deși în acest caz legătura este mult mediată. Atunci cînd locul de muncă se impune prin ordine, luminozitate, policromie agreabilă, prin curățenie — toate acestea obligă pe lucrător la o ținută corespunzătoare; locul de muncă în care sînt manifeste valorile estetice se răsfrînge, așadar, prin caracteristicile sale, asupra muncitorului. Se observă, de pildă, o influență corectivă, în sens pozitiv, în ținuta vestimentară, în acuratețea muncitoarelor de la sectoarele de filat sau răsucit fibre din cadrul Combinatului de fibre sintetice de la Săvinești, explicabilă e drept, în bună măsură, și prin asimilarea unor condiții specifice ce s-au impus la locul lor de muncă. Același aspect poate fi remarcat în adevăratul cadru de laborator al întreprinderii de piese radio și semiconductori, amplasată în pădurea Băneasa, lîngă București, ca și în multe alte întreprinderi de pe tot cuprinsul țării.



Atunci cînd încercăm să caracterizăm conceptul de loc de muncă, am amintit de *cadru fonc* relevînd, sumar doar, cîteva aspecte ale problemei, mai ales în sensul rolului muzicii în activitatea de muncă. La prima vedere problema pare minoră și probabil tocmai aparențele duc de cele mai multe ori la nesocotirea și neutilizarea rațională sau, să-i spunem, funcțională a unui asemenea factor estetic prin esența sa, cum este *muzica*.

¹ Cunoscutul pictor Fernand Léger, într-una din lucrările sale, publicată în 1951, cu privire la policromia arhitecturală, arăta că transformarea unei uzine din Rotterdam (devine policoloră, luminoasă, transparentă) influențează sensibil aspectul muncitorilor: „fără indicații speciale în acest sens, aspectul exterior al muncitorilor și muncitoarelor s-a schimbat. Ei au devenit mai curați și mai îngrijiți. Intuitiv ei au simțit că în jurul lor s-a produs un eveniment. Ei intrau într-o lume nouă. Această influență a luminii și culorii nu e numai exterioară; ea este capabilă să modifice însăși societatea“. (Citat după M. Ragon, *Le livre de l'architecture moderne*). Lăsînd la o parte ultima apreciere, care este total neștiințifică, observația artistului, care s-a preocupat mult de lărgirea și nuanțarea folosirii culorii în arhitectura industrială, ni se pare interesantă. Aceeași idee este subliniată în lucrarea *L'Esthétique industrielle* de G. Patricx și Denis Huisman.

Despre legătura dintre muncă și muzică se pomenește în multe lucrări cu privire la originea artei. K. Büchner, în cunoscuta sa lucrare *Arbeit und Rhythmus* (Muncă și ritm), formula la sfârșitul secolului trecut ideea apariției artei — îndeosebi a artei muzicale — prin munca primitivului, care devine ritmată și efectiv mai lesne prin intermediul muzicii sau al dansului. O interesantă analiză, pe un temei estetic științific superior, realizează marxistul rus Plehanov, care în *Scrisori fără adresă* demonstrează tangențele istorice între artă și muncă, muzică și procesul muncii. Argumente în favoarea acestei legături întâlnim în istoria fiecărui popor. Cîntecele de muncă au însoțit în mod firesc poporul nostru de-a lungul secolelor, constituind o pagină remarcabilă în dezvoltarea istorică a culturii românești.

Dar, legătura organică dintre muncă și muzică nu și-a pierdut valoarea și semnificația nici în condițiile muncii în industria modernă. Marea putere afectivă-emoțională a muzicii, capacitatea de a stimula intense trăiri sufletești, de a mobiliza sensibilitatea umană sînt calități ce conferă în permanență muzicii posibilitatea de a influența pozitiv asupra activității umane de muncă. De aceea, studiul influenței muzicii asupra psihofiziologiei muncii moderne poate avea o importanță substanțială în justa organizare a locului de muncă modern. Problema este cu atât mai importantă, cu cît mijloacele tehnice actuale permit o ușoară și relativ ieftină realizare a unui cadru sonor, pozitiv stimulator în procesul muncii. Muzica poate astfel constitui — printr-o folosire rațional-științifică la locul de muncă — un factor ce poate duce la ușurarea și „înviorarea” condițiilor de muncă și, totodată, un factor economic de sporire a productivității muncii. Fără a conduce la o înțelegere vulgarizatoare, simplistă a rolului artei muzicale în societate, ne referim cu precădere la posibilitatea folosirii funcționale a muzicii în producția industrială contemporană, la o anumită, să-i spunem, „terapie muzicală”.

Munca în industria modernă — mecanizată sau automatizată, în condițiile unor tehnologii rapide și complexe — bunăoară, munca la banda rulantă, la liniile de asamblare, la aparatele moderne de calcul, muncă ce presupune un ritm constant și susținut demonstrează existența unei variabilități

în difuzarea atenției muncitorului, în starea sistemului său nervos, a intensității nervoase etc. Cercetările au demonstrat posibilitatea „echilibrării” diferitelor perioade ale procesului de muncă, a înlăturării scăderii capacității de muncă generate de reducerea atenției sau de creșterea intensității nervoase etc., prin valorificarea rolului tonifiant al muzicii. Transmiterea organizată a unor programe muzicale speciale capătă azi o largă răspîndire în industria modernă din lumea întreagă. Semnificativ este faptul că în unele țări s-au constituit institute de cercetare specializate în realizarea unor programe muzicale — întocmite pe baza unor anumite criterii, la elaborarea cărora participă specialiști psihiatri și fiziologi, ingineri și tehnicieni, specialiști în organizarea muncii, muzicologi etc. Evident, studiul problemei a demonstrat nevoia de a se lua în considerație factori numeroși, printre care amintim: specificul muncii respective, ritmul de muncă, intensitatea zgomotului în spațiul productiv, gradul de încordare a atenției în realizarea unei operații productive, precum și factori, ca preferințele muncitorilor, gradul lor de pregătire culturală etc. etc. Finalitatea funcțională a unor astfel de emisiuni muzicale impune o muncă de sortare a materialului muzical și o difuzare a acestuia pe baza unei metodologii stabilite pe baze experimentale. Studii experimentale au indicat, de pildă, că durata optimă pe un schimb a unei asemenea emisiuni muzicale este de 1—2 ore, cu o repartizare a emisiunii dependente de momentele de scădere a capacității de muncă. Unele cercetări au demonstrat că, rațional întocmită, emisiunea funcțională poate duce la o sporire medie a capacității de muncă cu 10—12%. În numeroase cazuri aceste emisiuni au stimulat menținerea normală a capacității de muncă în perioada ce premerge pauzei de prînz, perioadă care de regulă se caracterizează printr-o reducere a atenției, oboseală sporită etc. În orice caz, asigurarea ritmicității muncii în condițiile tehnicii moderne — factor economic de mare însemnătate — poate fi realizată prin folosirea eficientă, cu finalitate funcțională precisă, a acestui important factor estetic, care este arta muzicală. Cu atât mai mult, în cadrul acestui proces se poate realiza o educare a gustului estetic al muncitorilor, elevarea culturii lor muzicale.

În întreprinderile noastre a existat și se manifestă o preocupare sporită pentru folosirea mijloacelor de radioficare în multe sectoare de producție. Instalații există în majoritatea întreprinderilor. Dar acestea sînt, credem, folosite nerațional, insuficient de bine organizat. De regulă, stația de radioficare este utilizată ori pentru a transmite informații și conferințe, ori este fără nici un discernămint conectată la programul obișnuit al radiodifuziunii. Problemelor folosirii funcționale a muzicii le-am acordat pînă acum o insuficientă atenție. Pe de altă parte lipsește o metodologie stabilită experimental de specialiști în vederea realizării emisiunilor de muzică „funcțională” la locul de producție. Am sugera realizarea cîtorva asemenea programe experimentale, pentru locuri de muncă diverse, rod al colaborării Comitetului de Radio și Televiziune, cu muzicologi și specialiști în domeniul psihofiziologiei muncii, ingineri și tehnicieni din întreprinderile respective. În acest scop trebuie valorificată experiența unor centre de specialitate din alte țări, cît și inițiativele și experiența specialiștilor noștri. Această acțiune trebuie realizată în strînsă legătură cu elementele specifice producției în ramura respectivă, cu particularitățile psihice ale muncitorilor.

În concluzie, cadrul fonic poate fi considerat ca o componentă importantă a locului de muncă. Muzica utilizată rațional — împreună cu alte elemente ale esteticii industriale — poate crea condiții mai bune pentru activitatea de producție, stimulînd totodată capacitatea de muncă a muncitorilor. Această latură a esteticii locului de muncă constituie în același timp un valoros factor de educație estetică, de dezvoltare a culturii artistice, de formare a unui gust estetic sănătos, rafinat — specific omului înaintat al societății noastre.



Ne-am oprit numai asupra acestor cîteva aspecte pe care le considerăm esențiale, definitorii în precizarea coordonatelor estetice pe care le poate etala locul de muncă: a) arhitectura industrială (a construcției industriale), b) amenajarea construcțiilor industriale și valoarea estetică a utilajului de producție, c) culoarea, d) „muzica funcțională”.

Sfera largă a problemei nu ne permite o tratare cuprinzătoare a tuturor aspectelor. Ceea ce se impune însă în încheierea acestei părți este sublinierea rolului deosebit pe care-l joacă valorificarea maximă a elementului estetic în cadrul locului de muncă pentru formarea gustului estetic și satisfacerea cerințelor de frumos ale maselor din țara noastră. Educația estetică, preocuparea pentru dezvoltarea idealului și gusturilor estetice nu se limitează la sfera fenomenului artistic, ci învederează o gamă largă de domenii și aspecte, dintre care am încercat să precizăm unele chestiuni privitoare la locul de muncă. Justa soluționare funcțional-estetică a construcțiilor industriale, corelată cu preocuparea judicioasă pentru o ambianță corespunzătoare, permite valorificarea maximă a aspectelor estetice ale procesului muncii, contribuie la formarea unui gust estetic ales — fapt care iese dincolo de sfera preocupărilor directe la locul de producție, duce implicit, deși printr-un șir de mediații, la o corectare pozitivă a esteticii vestimentare, ba chiar și a comportării etc. Preocuparea colectivelor de muncă, a organizațiilor de partid și a organizațiilor de masă și obștești din întreprinderi pentru întreținerea locului de muncă — problemă înscrisă, printre altele, în obiectivele întrecerilor socialiste, preocuparea pentru sporirea calității produselor — ceea ce implică, inevitabil, și aspectul calității estetice, constituie un stimulent important, o expresie a unei atenții organizate, pentru educația socialistă a maselor, pentru educarea lor estetică. Problema este importantă și prin aceea că nu este pur estetică, ci aflată într-o corelație, ce se cere a fi în atenție, cu un șir de aspecte economice, aspecte de sociologie, de psihologie a muncii etc. Evident că în direcția valorificării estetice a locului de muncă mai sînt încă serioase resurse ce se impun a fi valorificate în construcțiile industriale noi, dar mai ales în reamenajarea unor spații productive existente. Conducerile unor întreprinderi pierd uneori din vedere aspectele esteticii industriale, considerîndu-le de minimă semnificație, fără a înțelege valoarea economică-productivă și în același timp educativ-estetică a unor asemenea chestiuni. Or, în acest sens se impune în mod necesar, considerăm, o mai riguroasă urmărire a acestor probleme de către întreprinderile de proiectare și construcții.

de către departamentele și sectoarele de resort ale ministere-
lor, de către factorii de conducere în întreprinderi. Nu mai
puțin presantă este nevoia găsirii posibilității de a forma în
anumite centre specialiști în domeniul esteticii industriale —
atât pe planul proiectării obiectelor industriale (lipsa cărora
este resimțită în multe întreprinderi), cât și pe planul amena-
jării pe baza unor criterii științifice experimental verificate
— a locului de muncă.

Așadar, problema esteticii locului de muncă ocupă un loc
important în sfera esteticii industriale și pe un plan mai larg
în estetica „vieții cotidiene” constituind un mijloc eficace de
realizare a educației estetice a maselor din țara noastră, pro-
blemă ce se înscrie în preocupările centrale ale muncii edu-
cative desfășurate de partid și de stat.

aspectul estetic al mașinilor-unelte

Gr. Smeu

În ansamblul diverselor probleme ale esteticului cotidian, o pondere însemnată a ocupat-o în țara noastră, în ultimii ani, abordarea unor aspecte ale esteticii industriale. În această privință, problema aspectului estetic al mașinilor-unelte constituie o preocupare a multor colective de specialiști din domeniul construcțiilor de mașini dar studierea ei încă nu s-a finalizat într-o discuție mai amplă care să se desfășoare în presă, în reviste de specialitate, în lucrări științifice. Un început există, totuși. Ne referim la faptul că în cadrul lucrării *Culoarea în arhitectură* (1960) — elaborată de Z. Solomon, L. Adler, C. Enache — a fost inserat și un paragraf succint dedicat problemei care ne preocupă. „Scînteia” din 1 august 1964 a publicat articolul *Despre finisajul și aspectul mașinilor*, de Petre Rădulescu, articol care constituie un început de discuție în problemă, iar unele ziare de uzină, cum este „Semănătoarea”, subliniază — în cadrul rubricii *Frumosul în uzină* — și unele aspecte ale esteticii tehnice. Alăturîndu-se începutului de discuție care s-a conturat, studiul de față încearcă să aducă o modestă contribuție la analiza teoretică a aspectului estetic al mașinilor-unelte.

În sprijinul necesității de a analiza în mod special această problemă vin indicațiile prețioase date de partid, care accentuează că utilajele și mașinile produse de industria noastră grea trebuie să se remarce și printr-un aspect estetic atrăgător, capabil să contribuie la satisfacerea celor mai exigente cerințe.

Abordarea temei studiului de față reclamă o precizare prealabilă — fie și sumară — a ceea ce se înțelege prin „mașinaunealtă”. Aceasta presupune, totodată, reliefaarea cîtorva date

despre evoluția ei istorică. Cele câteva preliminari sînt necesare, deoarece — cum se va vedea — caracterul estetic, propriu mașinilor-unelte moderne, a devenit o problemă reală în măsura în care s-au dezvoltat, din punct de vedere funcțional și constructiv, principalele părți componente ale mașinii.

În *Capitalul* K. Marx a analizat mașina ca punct de plecare a revoluției industriale din secolul al XVIII-lea. Cum subliniază și alte studii care pornesc de la lucrările lui Marx, apariția și dezvoltarea mașinii au fost cerute de consolidarea relațiilor de producție capitaliste, de dezvoltarea comerțului colonial și de extinderea piețelor de desfacere. În aceste condiții, dezvoltarea industriei de mașini a făcut necesară inventarea unui motor universal care nu a întârziat să apară. În anul 1769, mecanicul englez James Watt creează mașina cu abur care a devenit apoi baza energetică a marii industrii de mașini. Inventarea motorului cu abur a influențat în mod deosebit dezvoltarea tehnicii instrumentelor de lucru. Se simțea nevoia unor mașini-unelte capabile să prelucreze, cu relativă ușurință, cu rapiditate și mai ales cu o precizie pe care munca manuală nu o putea asigura, diverse metale, să fabrice în număr mare organe de lucru ale motorului și piese pentru alte mașini. O astfel de mașină-unealtă se naște tot în Anglia pentru că îndeosebi acolo dezvoltarea relațiilor de producție capitaliste reclama cu acuitate diverse invenții industriale. Este vorba de invenția lui Henry Maudsley — un strung — apărută un sfert de veac după crearea motorului cu abur. Particularitatea fundamentală a acestei mașini consta în următoarele: instrumentul de lucru — în cazul de față un cuțit — a devenit parte componentă a mașinii. Încep, astfel, să se *diferențieze* anumite părți componente ale mașinii. Principalele părți, *esențial deosebite*, sînt: motorul, mecanismul de transmisie și mecanismul de execuție sau mașina-unealtă propriu-zisă. Marx subliniază că „această parte a mecanismului, *mașina-unealtă* este aceea de la care pornește revoluția industrială a secolului al XVIII-lea... Mașina-unealtă este deci un mecanism care, după ce i s-a transmis mișcarea corespunzătoare, efectuează cu unelte sale aceleași operații pe care mai înainte le făcea muncitorul cu unelte asemănătoare.

Or, chestiunea dacă forța motrice provine de la om sau de la mașină nu schimbă nimic în esența lucrului. După ce unealta propriu-zisă a trecut din mîna omului asupra unui mecanism, locul simplei *unelte* îl ia o *mașină*¹.

Pe măsură ce se dezvoltă necesitățile de producție, se perfecționează și principalele componente ale mașinii. Descoperirea și folosirea unor forme de energie, cum este electricitatea, fac să scadă însemnătatea mecanismelor de transmisie, adeseori greoaie, complicate și necesare cu precădere în cadrul folosirii energiei apei și a vîntului. În cazul folosirii electricității, mecanismele complicate de transmisie, formate din roți dințate, cuplaje, curele de transmisie, diverse accesorii etc., nu numai că-și pierd din necesitatea lor, dar încep să devină și o frînă pentru buna funcționare a mașinii. Se conturează la toate părțile componente ale mașinii-unealtă o tendință de reducere, astfel încît toate mecanismele și motoarele de antrenare ale mecanismelor pot fi montate pe aceeași carcasă, formînd un tot unitar.

În condițiile unor cuceriri noi ale tehnicii — îndeosebi ale îmbogățirii surselor de energie — diverse caracteristici funcționale și constructive ale uneltelor sînt ridicate pe un plan superior. Diferențierea diverselor părți ale mașinii se atenuază în favoarea *unității* componentelor. În condițiile dezvoltării tehnicii moderne, mașina-unealtă începe să se contureze din ce în ce mai pregnant ca un complex *unitar, monolit*. Tocmai pe această bază și în legătură cu *această tendință*, astăzi în continuă dezvoltare, se conturează într-un mod evident, *mai distinct și pe un plan superior* și caracterul estetic al mașinilor-unelte. Să reținem această idee pe care o vom analiza mai amănunțit atunci cînd ne vom ocupa de aspectul estetic al formelor. Deocamdată accentuăm faptul că în condițiile în care diversele părți componente ale mașinii erau, din punct de vedere tehnic-funcțional, rudimentare, prea puțin unitare și echilibrate între ele, problema aspectului lor estetic se pune cu totul palid sau adeseori nici nu se pune. Lipsa de expe-

¹ K. Marx, *Capitalul*, vol. I, Editura Politică, București, 1960, pp. 388—389.

riență tehnică, precizia îndoielnică, defecțiunile ce se țineau lanț — toate acestea „tiranizau“ pe inventatori, pe ingineri și proiectanți, încât aprecierea pe care ei o dădeau mașinilor-unelte nu mai putea fi disponibilă și din punct de vedere estetic. Cu timpul însă — cum just subliniază Maurice Delieuvin — „precizia mașinilor, bogăția materialelor, experiența tehnică, permit progresiv dominarea problemelor tehnice propriu-zise... pentru a atinge, așa cum spune Eupalinos, forme care încântă. Făcută disponibilă, sensibilitatea actuală tinde să simtă viitorul estetic al formelor născute de era industrială...“¹. Căpătarea unei experiențe tehnice bogate, perfecționarea diverselor caracteristici tehnic-funcționale — toate acestea au permis depășirea treptată a unui astfel de moment istoric care acționa, într-o anumită măsură, ca un *inhibitor* asupra nevoii de a considera mașina și din punct de vedere estetic. Perfecționată din punct de vedere tehnic-funcțional, mașina-unealtă începe să fie susceptibilă și de o apreciere estetică pozitivă.



Funcția pe care o îndeplinește aspectul estetic al uneltelor în activitatea omului depinde — în ceea ce privește *conținutul* său — de relația care există între om și unealtă, pe un plan mai larg, de poziția acestuia față de mijloacele de producție. Firește, problema trebuie înțeleasă într-un mod nuanțat. Dependența la care ne referim nu trebuie exagerată. Dar nici nu poate fi ignorat faptul dacă unelte cu ajutorul cărora omul produce constituie un mijloc de exploatare a muncii, de abrutizare și istovire sau, dimpotrivă. În socialism, desființarea exploatarei contribuie la apropierea dintre om și unealtă, la transformarea mașinii într-un *colaborator* care-l ajută să se realizeze, să-și valorifice capacitățile creatoare în domeniul cel mai important, în sfera producției. Nu poate fi contestat

¹ Maurice Delieuvin, *Esthétique industrielle ou l'art au service de l'industrie, Industrie des plastiques modernes*, vol. 13, nr. 10, décembre, 1961, pp. 13—14.

și nici ignorat faptul că în majoritatea marilor întreprinderi capitaliste contemporane, mașinile-unelte au un aspect estetic deosebit de atrăgător. Formele, culorile, liniile etc. sînt elaborate pe bază de cercetări minuțioase și adeseori constituie — în această privință — modele remarcabile la nivel mondial. În scopul stimulării schimburilor comerciale, pe care țara noastră le are cu diverse țări, au fost organizate în ultimii ani diverse expoziții industriale în cadrul cărora întreprinderi capitaliste din Franța, Anglia, Austria, Italia etc. au prezentat publicului nostru diverse mașini-unelte moderne automate sau semiautomate — războaie de țesut, numeroase mașini de tors și supratorsi fibre sintetice, freze, strunguri etc. — cu remarcabile caracteristici tehnic-funcționale și totodată cu astfel de trăsături estetice care se impun mai ales prin simplitatea formelor, prin preocuparea vădită pentru superioritatea finisării lor. Institutele de estetică industrială, înființate încă cu ani în urmă, în cele mai dezvoltate țări capitaliste, se ocupă, în bună măsură, cu o minuțiozitate, a cărei valoare nu poate fi neglijată, tocmai de aspectul cât mai atrăgător al uneltelor. Prin urmare, faptul în sine nu poate fi contestat. Dar numai această constatare nu este de ajuns. Trebuie subliniat în ce constă conținutul funcției pe care o îndeplinește aspectul estetic al uneltelor la locul de muncă, relația dintre om și mașină, *din punct de vedere social*. În acest sens se impune observația că în întreprinderea capitalistă aspectul estetic al uneltelor îndeplinește — nu în exclusivitate însă cu precădere — rolul unei condiții care să permită o și mai mare intensificare a exploatării.

Firește, nu poate fi neglijată și cu atît mai mult negată însemnătatea aspectului estetic atrăgător al uneltelor, *ca rezervă a producției*, ca factor care contribuie la mărirea productivității muncii. Din acest punct de vedere, formele simple, echilibrate și unitare, fără accesorii de prisos care să disperseze, să fărîmîteze atenția și concentrarea muncitorului, îmbinările coloristice bine gîndite și calculate — toate acționează asupra capacității de muncă a muncitorului, ca un stimulent al creșterii *randamentului economic*. Acest randament se scurge, însă, în buzunarele patronului, încît, privit din per-

spectiva *finalității sociale*, aspectul estetic este deturnat de la rosturile lui firești, devenind o condiție care contribuie în mod subtil la intensificarea exploatării. În întreprinderea capitalistă aspectul estetic atrăgător al mașinilor-unelte este *dominat* de caracterul inestetic al relațiilor de exploatare, fiind aservit pe căi complexe și întortocheate acestui caracter. Astfel că, în acest sens, frumosul devine pe nesimțite, față de muncitor, un mic „tiran” rafinat, insinuant. Nu este, de aceea, de mirare că adeseori muncitorii din întreprinderile capitaliste nu sînt impresionati de aspectul estetic atrăgător al uneltelor, manifestînd — în general vorbind, ca tendință care, firește, nu poate fi absolutizată pentru fiecare caz concret în parte — indiferență față de această problemă.

Condițiile grele de muncă — pe care muncitorul exploatat le repudiază — provoacă mult prea multă suferință și aproape de loc bucurie. Încordarea maximă, solicitările lipsite de orice element creator, indiferența exploatatorului față de conținutul *uman* al muncii muncitorului — toate acestea macină psihicul, *anihilînd* în bună măsură tendința specific umană de a percepe mediul în care își desfășoară activitatea și în lumina unor exigențe estetice. Este adevărat că doctrina „relațiilor umane” constituie o orientare mai recentă care — față de considerarea tayloristă, pur tehnicistă, a capacităților muncitorului — exprimă, într-o anumită măsură, o fărîmă de progres ce încearcă să nu ocolească aspecte ale conținutului uman al muncii și vieții muncitorilor. Dar și această doctrină nu depășește, în fond, interesele de clasă ale burgheziei. Mai mult: menirea ei este tocmai aceea de a le sluji într-un mod mai rafinat, mai puțin brutal, predicînd „apropierea” exploatatului de patron, simulînd o adîncă preocupare și frămîntare a capitaliștilor pentru doleanțele muncitorilor, pentru necazurile și grijile lor. Este o doctrină care are — cu toată aparența ei de sobrietate, de sprijinire pe fapte și statistici — un accent de melodramă ce încearcă să mizeze pe influențarea afectivă a celor ce muncesc, mascînd, în fond, tarele greu de suportat ale intensificării exploatării, în slujba cărora a fost înrolat și esteticul.

Lenin sublinia că „înainte, întreaga inteligență, întregul geniu al omenirii asigura unora toate beneficiile tehnicii și ale culturii și a lipsit pe ceilalți de lucrul cel mai necesar — cultura și progresul. Acum însă toate minunile tehnicii, toate cuceririle naturii vor deveni un bun al întregului popor, și de azi înainte inteligența și geniuul omenirii nu vor mai fi transformate niciodată în mijloace de constrîngere, în mijloace de exploatare”¹. Faptul că în socialism unealta contribuie la umanizarea omului, la *realizarea sa*, aceasta influențează însăși funcția pe care o îndeplinește aspectul estetic al uneltelor în procesul muncii. Și în întreprinderile socialiste frumosul constituie, fără îndoială, o importantă rezervă a producției. Dar de astă dată aspectul estetic atrăgător al uneltelor se *conjugă* cu frumusețea relațiilor socialiste. Funcția pe care o îndeplinește aspectul estetic al mașinilor se *amplifică*, devine *mai bogată în rezonanțe umane*. Potențele spirituale ale muncitorului descătusat de povara exploatării, de apăsarea ei continuă, *devin disponibile pentru solicitări multilaterale*. În acest sens, aspectul estetic al uneltei începe să fie apreciat și valorificat nu numai din punct de vedere tehnic-funcțional și din cel al randamentului economic, ci și — am spune — *pentru el însuși*, pentru capacitatea pe care o are de a intensifica bucuria muncitorului care începe să fie conștient că desfășoară o activitate productivă *creatoare*. Firește, nu trebuie să exagerăm și să conchidem că fiecare muncitor care lucrează într-o întreprindere socialistă are această conștiință și apreciază ca atare frumusețea mașinilor cu care el lucrează. Vorbim aici de o tendință care a început să se contureze. În întreprinderile mari din țara noastră, bazate pe o tehnică nouă, superioară, alături de ingineri, de proiectanți, muncitorii dau dovadă de inițiative *creatoare* în ce privește valorificarea aspectului estetic al uneltelor chiar și atunci cînd aceasta nu e cerută de caracteristicile tehnic-funcționale și de economicitate, care ocupă, fără îndoială, un loc primordial.

¹ V. I. Lenin, *Despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., București, 1957, pp. 244—245.

Să încercăm, în cele ce urmează, o analiză mai concretă și mai detaliată a principalelor elemente ale esteticului mașinilor-unelte.



Din timpuri îndepărtate, cu milenii în urmă, omul a lucrat asupra uneltelor de muncă, perfecționându-le treptat în primul rând din punct de vedere funcțional și constructiv, din punctul de vedere al randamentului. După cum se știe, uneltele primitive — din piatră, silex și mai târziu chiar din metal — aveau forme cu totul rudimentare, lipsite aproape de orice urmă de expresivitate estetică. Și aceasta pentru că ele erau mult prea imperfecte din punct de vedere funcțional și constructiv. Primele unelte, puține la număr, aveau o destinație „universală”. Nefiind specializate, erau bune la toate. Treptat însă, încep să apară uneltele specializate conform cerințelor funcționale și tehnologice care încep să se dezvolte. Crearea lor implică abordarea unor forme mai riguros elaborate și calculate, capabile să corespundă în mod sporit noilor exigențe tehnic-funcționale. În consecință încep să apară și elemente ale formelor expresive din punct de vedere estetic. Acestea sînt, însă, unelte relativ simple, pe care omul le acționează cu ajutorul brațelor și picioarelor.

Epoca industrială reclamă unelte calitativ noi, adevărate mașini, *necunoscute încă în trecut*. Inventarea lor, punerea lor în funcțiune, este un proces tehnic anevoios în cadrul căruia experiența din trecut este desigur folosită, dar această experiență a devenit insuficientă. Formele vechilor unelte nu se mai potrivesc aici și trebuie forme noi, potrivit noilor caracteristici tehnic-funcționale. Dar, deocamdată, și acestea sînt imperfecte iar formele primelor mașini-unelte — într-un mod analog aspectului rudimentar al primelor automobile, la care ne-am referit — sînt lipsite de echilibru, dominate de nenumărate accesorii care stăvillesc impresia de unitate și armonie.

De îndată ce mașinile-unelte au început să se înmulțească, de îndată ce experiența în acest domeniu a început să se

contureze, inventatorii și constructorii încep să-și pună și problema aspectului estetic al acestora. Structura conținutului, formele interne din punct de vedere funcțional și constructiv — încă greoaie, rudimentare — nu permiteau, însă, elaborarea unor siluete, a unor contururi cu expresivitate estetică. Cum gustul epocii o permitea și o cerea chiar, s-a recurs atunci la estetizarea unor mașini, la o ornamentare exterioară a lor, care — în aprecierea contemporanului nostru — distonează, în acest caz concret (nu în general), cu caracteristicile tehnic-funcționale. Strungurile din secolul al XVIII-lea, voluminoase și greoaie, aveau un cadru turnat cu forme saturate de elemente ornamentale în conformitate cu gustul epocii pentru decorația exterioară, supraadăugată cerințelor funcționale. Inginerul german Discher observa că la început, în domeniul construcției de mașini, au fost preluate, direct din arhitectură și din meșteșugăria artistică, anumite forme ornamentale pentru console ca și alte forme decorative¹. Aspectul estetic al mașinilor-unelte era, în acest stadiu, inadecvat. Formele estetice proprii se nasc — cum, în parte, am și subliniat — pe baza perfecționării din punct de vedere tehnic-funcțional, din punctul de vedere al structurii conținutului, al formelor interioare.

Dezvoltarea mașinilor-unelte pe baza principiilor automatizării determină o construcție unitară, compactă, a corpului mașinii. Această unitate, exprimată în forme echilibrate, cât mai descărcate, mai descongestionate de diverse accesorii, este cerută de însăși natura automatizării ce implică o asemenea legătură între diversele organe ale mașinii care să asigure o mare precizie funcțională. Strungurile automate și semiautomate, frezele, presele moderne, mașinile de rectificat etc. — toate aceste unelte, pe care le produc într-o măsură din ce în ce mai mare și întreprinderile noastre, au o siluetă care se impune prin simplitatea formelor, prin caracterul lor echilibrat, unitar. Principiile automatizării reduc, iar adeseori fac de prisos, încărcătura de accesorii, necesare în condițiile în

¹ Vezi H. Rognitz, *Proiectarea formei*, Editura Tehnică, București, 1958, p. 238.

care mașina se baza cu precădere pe principii mecanice, pe acționarea diverselor pârghii și manete. Referindu-se la această idee, Etienne Souriau observa: „caracterul *totalizat* sau *integrat* al formei obiectelor: fără piese vizibile «de raport», nituri, buloane, înșurubări sînt eliminate pe cît posibil și ansamblul caută unitatea unei sinteze morfologice complete”¹. În același sens, Denis Huisman și Georges Patrix, ca și alți specialiști în estetica industrială, reliefează tendința de „purificare a formelor”². Silueta simplă, deosebit de echilibrată în unitatea ei — care constituie o trăsătură caracteristică a mașinilor-unelte moderne, bazate pe automatizare — se impune privirii, din punct de vedere estetic, prin caracteru-i armonios. O astfel de formă înviează privirea. Mașina de rectificat și lepuit M.A.-10 de concepție și realizare românească (produsul Uzinei mecanice Plopeni), remarcabilă prin calitățile ei tehnic-funcționale, este o unealtă automatizată. Ea are un alimentator orizontal în formă de cerc care dă „tonul” în înfățișarea generală a corpului mașinii, ale cărui contururi sînt bazate pe linii curbe. Forma circulară a alimentatorului este determinată de necesitățile funcționale ale mașinii. Perceperea siluetei de ansamblu a mașinii caracterizată printr-o îmbinare perfect echilibrată, monolită, a părților — îmbinare cerută de natura automatizării — declanșează, sub raport estetic, un sentiment de armonie, care solicită privirea, o face să vibreze. În întreprinderea „Rulmentul” (Brașov) o întreagă hală este constituită din șiruri de mașini M.A.-10. Organizarea acestor șiruri se impune nu numai din punct de vedere tehnic-funcțional, ci și prin aspectu-i de echilibru, de simetrie, de expresivitate spațială. O impresie asemănătoare o creează hala preselor de la uzinele „Steagul Roșu” (Brașov).

Contactul vizual cu un strung de fabricație veche nu mai creează, din punct de vedere estetic, aceeași impresie pozitivă

¹ Vezi studiul *Passé, présent, avenir du problème de l'Esthétique industrielle*, în „Revue d'esthétique”, Tome quatre Fascicules 3 et 4, Juillet-Décembre 1951, p. 236.

² Denis Huisman și Georges Patrix, *L'Esthétique industrielle*, p. 57.

ca în cazul percepției formelor unor mașini automatizate, cum este M.A.-10 sau cum sînt diversele strunguri paralele, produse de „Uzinele de strunguri” (Arad). Explicația trebuie căutată, pornind tot de la caracteristicile tehnic-funcționale ale mașinii. Un strung de fabricație veche se bazează într-o mare măsură pe principii mecanice. Ca atare, corpul mașinii este încărcat — dominat chiar — de diverse pârghii, manete, roți de comandă etc. În timpul funcționării, muncitorul le acționează trecînd de la una la alta. Toate aceste accesorii formează un „ansamblu” asimetric, lipsit de armonie, care nu permite o percepere unitară ca în cazul contactului cu mașinile automate.

Pe măsură ce caracteristicile tehnic-funcționale ale mașinilor-unelte se perfecționează continuu, avînd la bază automatizarea, formele compacte capătă o largă răspîndire. *Perceperea repetată a caracterului lor armonios le-a impus și sub aspect estetic*. Măsura frumosului a început să devină o preocupare distinctă și în acest domeniu.

În comparație cu produsele de larg consum, preocuparea distinctă pentru aspectul estetic al mașinilor-unelte nu are, însă, drept rezultat, o varietate prea întinsă a formelor. Și nici nu poate fi reproșat acest lucru. În acest domeniu analiza minuțioasă a solicitărilor pieselor și precizia deosebit de mare a calculelor (vibrații, oboseală etc.) conduc la o dimensionare corectă a pieselor, la o alcătuire riguroasă a formelor. Întreg acest proces impune maximum de precizie și siguranță în construirea siluetei exterioare. Cu toate acestea, și atunci cînd este vorba de mașinile-unelte, anumite elemente și detalii de finisare ale formelor exterioare, ale siluetei de ansamblu au — din punct de vedere estetic — o oarecare independență relativă care nu trebuie, însă, să încalce limitele condiționării tehnic-funcționale. Atunci cînd nu sînt cunoscute cu precizie solicitările dintr-o piesă — așa cum se întîmpla adeseori într-un stadiu de dezvoltare rudimentară a tehnicii — nu se poate acționa corect asupra formei ei, deoarece nu se poate ști cît de aproape sîntem de secțiunea minimă periculoasă. Cînd sînt cunoscute cu precizie solicitările și au fost determinate secțiunile minime se poate acționa cu relativă libertate asupra piesei, îmbunătățind aspectul estetic al formei. Igno-

rarea acestei relative independențe echivalează cu o subapreciere a faptului că aspectul estetic constituie pentru muncitor un prieten apropiat care-l ajută să se realizeze într-un mod mai deplin. Aprecierea aspectului estetic al formelor înseamnă, în fond, o valorificare pentru om, pentru caracterul cât mai civilizat al locului de muncă. Este, de aceea, pozitivă preocuparea unor ingineri, proiectanți, a unor constructori și nu rareori a unor muncitori, pentru îmbunătățirea aspectului estetic al mașinilor-unelte chiar dacă el nu este condiționat în mod imperios de caracteristici tehnic-funcționale. Dar să dăm cuvîntul faptelor dintr-o uzină preocupată în mod intens de introducerea tehnicii noi superioare.

În comparație cu mașina de rodat cilindri tip-382 (importată din străinătate) mașina de rodat — construită în uzina „Tractorul“ (Brașov) — este îmbunătățită ca aspect estetic. La partea superioară a mașinii tip-382, cilindrul hidraulic apare în exterior. Conducele care fac legătură între cilindrul hidraulic, sertărașul de distribuție și pompa hidraulică sînt de asemenea în exterior. Motorul pompei hidraulice, împreună cu pompa sînt în afara batiului mașinii. Toate aceste proeminente exterioare *alterează* silueta mașinii, *unitatea* ei. La mașina de rodat construită la „Tractorul“, pompa hidraulică și motorul aferent au fost introduse în coloana mașinii, *fără ca acest lucru să fi fost necesar din punct de vedere tehnic-funcțional, ci exclusiv din necesități estetice*. Țevile care fac legătura între pompe, sertărașul de distribuție și cilindru au fost introduse în interiorul coloanei mașinii, de asemenea din necesități estetice. Construcția coloanei mașinii a fost astfel aleasă, încît cilindrul montat pe ea să poată fi mascat printr-o capotă curbă cu un aspect estetic cât mai atrăgător. Tot la coloană, partea din spate a primit o anumită *încălinăție* care *solicită* privirea, *o înviorează*. În general proiectanții au fost preocupați de aspectul *armonios*, echilibrat, al siluetei mașinii, ceea ce i-a condus la strădania de a ascunde anumite proeminente și accesorii, cu scopul de a *spori* aspectul *unitar* al mașinii. Uneori exigențele de ordin estetic influențează chiar unele elemente constructive. La mașina de broșat cuzi-neți — realizată de asemenea la „Tractorul“ — cilindrul

hidraulic pentru deplasarea sculei ar fi putut fi montat în exteriorul coloanei care-l susține. Însă din considerente estetice cilindrul a fost montat în interiorul coloanei. Partea superioară a coloanei, înspre spate, a primit o înclinăție și anumite raze de curbă care *intensifică* armonia de ansamblu a mașinii, caracterul ei echilibrat, unitar. La tabloul central de comandă pentru cuptoarele de tratament tehnic din aceeași uzină, mijlocul pupitrului are, în exterior, o formă curbă, deoarece formele pieselor din interior sînt bazate pe o astfel de linie. Așadar, aici curbura capacului exterior e determinată de necesități constructive, de conținut. Dar și extremelor pupitrului li s-a conferit o formă curbată, dar de astă dată nu din necesități constructive, ci pur și simplu pentru a se armoniza, pentru a forma o singură unitate, cu întreaga parte frontală a pupitrului și a tabloului de comandă în ansamblul său.

Inițiative creatoare în vederea valorificării cât mai accentuate a aspectului estetic al mașinilor-unelte manifestă nu numai proiectanții și inginerii. Gura de absorbție a unui cup-tor de călire de la „Tractorul“ avea dimensiuni care stricau înfățișarea cuptorului, unitatea lui. Lăcătușii care au montat-o conform proiectului au sesizat acest lucru. Cu toate că gura de absorbție funcționa perfect, *din inițiativa* muncitorilor respectiv această a fost refăcută astfel, încît să se armonizeze cu silueta de ansamblu a cuptorului. La cuptoarele de călire, cilindrii pneumatici erau în proiect, neacoperiți. Muncitorii din atelier au sesizat faptul că aceștia apăreau — din punct de vedere estetic — ca un adaos care afecta echilibrul, caracterul monolit al formelor cuptoarelor. În consecință, ei au propus să fie acoperiți cu o capotă care maschează proeminențele supărătoare ce violentau privirea. Și astfel de exemple pot fi înmulțite.

În toate aceste situații concrete — care reliefează faptul că ar fi simplist, neconform cu realitatea, să se considere aspectul estetic al mașinilor-unelte exclusiv ca o rezultantă a unor caracteristici tehnic-funcționale — revine, după cum se vede, *aproape invariabil*, preocuparea pentru formele *unitare*, *cît mai organizate*. Cum am arătat, caracterul unitar

este impus, în mare măsură, de natura automatizării. Însă *tendința* de a proiecta și modifica diverse ansambluri și elemente ale formelor astfel încât echilibrul, caracterul organizat al formelor să fie *cît mai deplin, mai expresiv* — aceasta vizează valorificarea *potențelor* estetice ale acestei unități.

În această privință unul din mijloacele importante îl constituie reducerea sau, dacă necesitățile tehnic-funcționale nu o permit, mascarea încărcăturii de accesorii exterioare. Însăși complexitatea formelor structurale ale mașinilor-unelte moderne este mai pregnant pusă în evidență în măsura în care formele exterioare sînt descărcate de accesorii. „Personalitatea” mașinii apare în adevărata ei lumină cînd se dă muncitorului și simplului spectator posibilitatea să ajungă la ea cît mai direct, fără să fie derutat de păienjenșul de accesorii de tot felul. Unitatea de structură, cît și cea strict vizuală se îmbunătățesc atunci cînd există posibilitatea reducerii sau concentrării încărcăturii de accesorii într-o parte anumită a mașinii. Astfel, conferirea unui caracter cît mai simplu formelor exterioare vine în sprijinul unei complexități de conținut.

Deosebit de însemnat pentru valorificarea potențelor estetice ale formelor unitare, cît mai organizate, este grija permanentă față de finisaj. De fapt, mascarea accesorierii este în bună măsură un aspect al finisării. Dar ea nu se reduce numai la atît. Nu cu mulți ani în urmă, preocuparea diverselor uzine pentru finisarea îngrijită a pieselor, pentru netezirea asperităților, pentru caracterul lor „catifelat”, era slabă. Suprafețele „rănite” de tăieri grosolane sau aspectul lor rugos, neșlefuit — toate acestea confereau unor siluete de ansamblu o „asprime” care respingea privirea, o îndepărta. Utilizarea unor mijloace tehnologice moderne de tăiere și șlefuire a formelor, de sudură electrică — toate acestea contribuie într-o măsură sporită la rotunjirile line ale formelor, la șlefuirea lor. Îndeosebi acolo unde domină formele masive, o finisare perfectă a mașinilor atenuează „răceala” acestei masivități, contribuind la înviorarea muncitorilor, la sporirea bunei lor dispoziții.



Alături de forme, o importanță deosebită o prezintă aspectul coloristic. În cazul mașinilor-unelte — spre deosebire de produsele de larg consum al căror aspect coloristic variază *îndeosebi* sub influența unor cerințe ale gustului estetic — alegerea culorilor este determinată adeseori de cerințe umane care vizează în *egală măsură* atît buna funcționare a mașinii, productivitatea muncii și protecția ei, cît și satisfacerea unor exigențe ale gustului estetic.

Complexitatea acestor cerințe impune *relații* coloristice riguroase. Problema colorării mașinilor este în funcție de întregul proces al muncii, în sensul excluderii atît a uniformizării, a monotoniei, cît și a tonurilor țipătoare, stridente. Uniformitatea coloristică se răsfrînge într-un mod negativ asupra psihicului muncitorului. Monotonia care se creează duce la o scădere a viociunii, la o diminuare a bunei lui dispoziții. Toate acestea contribuie, „picătură cu picătură”, la o încetinire a mișcărilor, ceea ce afectează, în ultimă instanță, însăși productivitatea muncii. Așa cum subliniază Z. Solomon, L. Adler, C. Enache, „nu există totuși anumite culori care să ducă în general la o mărire a randamentului, ci fiecărui fel de proces de fabricație îi corespunde o combinație de culori favorabile. În general vorbind, munca monotonă poate fi înviorată prin culori adecvate sau cea în continuă mișcare poate fi calmată prin tonuri liniștite, unitare, tot astfel, după cum ea poate fi susținută, sprijinită prin culori vii. Putem deci deosebi culori compensatoare contrastante sau consonante”¹. Ca tendință mai pronunțată pe plan internațional este dominarea diverselor nuanțe de vernil care colorează majoritatea formelor exterioare ale mașinilor-unelte. Aceasta deoarece, în ansamblul componentelor spectrului solar, culoarea verde este una dintre cele mai odihnitoare pentru privire. Tocmai de aceea și în întreprinderile noastre, la recomandarea M.I.C.M., nuanțele de vernil ale mașinilor-unelte sînt întîlnite la tot pasul. Care anume nuanță de vernil să fie aleasă, aceasta depinde, în bună măsură, de gustul, de preferințele estetice ale celor ce

¹ Z. Solomon, L. Adler, C. Enache, *Culoarea în arhitectură*, Editura Tehnică, București, p. 25.

crează și assemblează mașina, cât și ale muncitorilor care lucrează la ea.

Uneori, uniformitatea culorii devine atât de acută, încât apare o adevărată „foame a culorii”¹. Această monotonie dintr-un atelier, secție etc. poate fi depășită, între altele, prin detalii coloristice de nuanțe variate chiar în corpul aceleiași mașini. Așa este cazul mașinilor de bobinat, colorate în două nuanțe de vernil. Privirea muncitoarei care se plimbă continuu de la bobină la bobină, controlându-le, este înviorată, stimulată, de alternarea celor două nuanțe în drumul pe care ea îl parcurge de-a lungul mașinii. Uniformitatea poate fi depășită, însă, în mod deosebit, prin tonurile variate ale celorlalte elemente din ansamblul locului de muncă. Prin urmare, uniformitatea trebuie contracarată prin contraste coloristice. În această privință nu se pot da „rețete”. Problemele se rezolvă de la caz la caz, în funcție de profilul întreprinderii respective, de natura muncii muncitorului.

Adeseori contrastul coloristic este cerut aproape exclusiv de exigențe tehnic-funcționale. Aceasta este situația când se are în vedere, în câmpul vizual al muncitorului, *relația* dintre piesa confecționată și mașină. Piesa trebuie să fie obiectul cel mai luminos, mai distinct, în raza vizuală a muncitorului, ceea ce impune ca între culoarea piesei și culoarea mașinii cu ajutorul căreia piesa este confecționată să existe un anumit contrast.

Dar contrastul cel mai evident se concretizează în cazul culorilor care simbolizează anumite funcțiuni și operații ale mașinii. Este vorba de așa-numitele culori funcționale. Necesitatea acestora a fost impusă de complexitatea proceselor tehnologice moderne, de nevoia de a distinge cu rapiditate operații tehnice complicate sau defecțiuni în procesul tehnic-funcțional, de a indica punctele importante funcțional-tehnologice, de a marca anumite trasee și conducte etc. „Folosirea culorii pentru semnalizare este legată de faptul că datorită efectelor pe care le au asupra omului, culorile au căpătat unele caracteristici de simbol, care fac posibilă stabilirea de

¹ V. Orlov, *Tehnika i estetika*, Gosudarstvennoe izdatelstvo politiceskoi literatury, Moscova, 1962, p. 12.

coduri prin culoare”¹. În acest scop Organizația Internațională de Normalizare (I.S.C.) — la care este afiliată și țara noastră — a stabilit norme preliminare unei codificări generale.

Nu interesează aici redarea unor tabele ample care codifică în mod amănunțit culorile funcționale. Ele pot fi consultate pe larg în tratate de specialitate, cum este lucrarea românească — la care ne-am referit — *Culoarea în arhitectură*. Se impune, însă, o întrebare al cărei răspuns nu-l putem ocoli, și anume culorile funcționale sînt alese la întîmplare și devin definitive prin codificare? Nu, nu așa trebuie să se desfășoare această alegere și în cea mai mare măsură nici nu se procedează la întîmplare. Caracterul de *simbol semnalizator*, îndeosebi al unor culori cum sînt roșul, albastrul, galbenul, verdele etc., este în mare măsură *expresia unor asociații* pe care experiența de milenii a omenirii le-a consacrat. Este vorba de *selectarea* unor culori în procesul practicii istorice, în funcție de *gradul* importanței pe care acestea le-au căpătat în viața omului. Culoarea roșie, de pildă, este intens legată de reprezentările asupra focului. Tocmai de aceea semnalul roșu indică cel mai adesea că mașina funcționează, „arde” și ca atare este periculos să intervenim la întîmplare. Verdele, legat de reprezentarea *liniștitoare* a câmpului, a ierbii, indică, cu precădere, „libera trecere”, absența pericolului. Galbenul, prin intensitatea cu care s-a impus vederii de miliarde de ani, în diverse împrejurări, îl consacră de asemenea ca un semnal utilizat mai ales pentru a distinge acele părți ale mașinii care, dacă nu sînt ocolite, provoacă accidente. Firește, aceste asociații „cu trecut istoric” — ca să spunem așa — nu pot fi absolutizate dar, în favoarea unei alegeri raționale a culorilor funcționale, cu caracter de simbol, nici nu trebuie neglijate.

Dacă — cum am văzut — contrastul coloristic este condiționat adeseori de exigențe tehnic-funcționale complexe, alteori, însă, el este reclamat în *egală măsură* de cerințe estetice. În acest sens sînt mai relevante problemele pe care le ridică proiectarea și construirea aparatelor și organelor de

¹ Z. Solomon, L. Adler, C. Enache, *op. cit.*, p. 37.

comandă ale agregatelor automate moderne. Complexitatea muncii pe care o desfășoară omul la tablourile de comandă, solicitarea multilaterală a atenției muncitorului presupun asigurarea unei ambianțe cât mai atrăgătoare, atât în ceea ce privește formele cât și alegerea culorilor. Tabloul central de comandă pentru cuptoarele de tratament termic de la uzinele „Tractorul“ (pe care l-am analizat mai sus, din punctul de vedere al formei) a fost vopsit într-o nuanță vernil. Această culoare nu contribuia, însă, în cazul de față, la distingerea aparatelor din mediul camerei în care tabloul era instalat. Or, este absolut necesar ca în câmpul vizual al muncitorului aparatele să apară *distinct*, pentru a putea interveni cu precizie. Au început atunci să se experimenteze diverse nuanțe de gri pînă s-a ajuns la cea mai potrivită, capabilă să contribuie la distingerea ansamblului tabloului de comandă de mediul înconjurător. Aceasta este condiția funcțională. Totodată a fost aleasă acea nuanță coloristică care să corespundă și din punct de vedere estetic, să învieze privirea, s-o capteze fără violentări. Ar fi putut fi aleasă, din punct de vedere *funcțional*, și o altă culoare, dar, în cazul dat, ea nu ar fi corespuns sub raport estetic. Există, așadar, multiple cerințe care conduc la stabilirea unor contraste coloristice. La rîndul lor, contrastele nu trebuie să fie exagerate, deoarece o absolutizare a acestora fărîmîtează atenția muncitorului, creează „jocuri“ neliniștitoare, pentru privire și prin ea pentru sistemul nervos. Îndeosebi în întreprinderile care produc metraj de culori aprinse și variate, culoarea mașinilor și în general a mediului din jur trebuie să ofere o *compensație* față de oboseala generată de spectacolul *continuu repetat* al beției de culori a produsului.

Din necesități de analiză, metodologice, am abordat funcția culorii separat de aspectul estetic al formelor. În realitate, însă, ele nu pot fi despărțite. Funcția estetică a culorii se conturează mai deplin în măsura în care se au în vedere raporturile dintre forme și tonurile cromatice. Datorită potențialului lor expresiv, capacității de a *capta* privirea cu intensitate, culorile pot influența, într-o anumită măsură, însăși expresivitatea formelor, contribuind la valorificarea ei mai deplină sau, dimpotrivă, diminuînd-o. Într-un ansamblu de

mașini-unelte masive, ale căror forme metalice introduc o atmosferă de rigiditate, o culoare judicios aleasă îmbogățește aspectul de ansamblu al locului de muncă prin luminozitatea, prin tonul ei vibrant. Virtuțile concret-senzoriale ale culorii, vibrația și luminozitatea ei, toate acestea pot să aducă — atunci cînd sînt alese cu un bun-gust autentic — o contribuție în plus la sporirea bucuriei muncitorului în procesul muncii. În această privință avem în vedere nu numai mașinile din întreprinderi, încadrate într-un anumit ansamblu arhitectonic, ci și agregatele agricole moderne care brăzdează câmpurile. Aici culorile trebuie să fie mai intense, mai strălucitoare, stabilindu-se un contrast armonios cu culorile de obicei calme, potolite, ale mediului natural din jur. Plugarul care altădată se istovea deasupra brazdei, veșnic fără odihnă, dispune astăzi de unelte care-i ușurează munca și îmbogățesc roadele ei. Trebuie ca aceste unelte să fie și ca înfățișare în concordanță cu frumusețea muncii și a vieții lui transformate, adînc umanizate.



Deosebit de important este faptul că aspectul estetic atrăgător al mașinilor contribuie — în societatea noastră — la schimbarea și dezvoltarea într-un sens pozitiv a *atitudinii* muncitorului față de muncă, îi insuflă respect față de activitatea sa și a tovarășilor săi, îi potențează entuziasmul în munca productivă. „Avînd un aspect atrăgător, plăcut, prozaicul dispozitiv sau obișnuitul strung ne vor îmbia să muncim mai bine. Vederea nu va fi umbrită și încărcată cu imagini urâte, obositoare, dezolante“¹ — observă D. Ureche de la uzinele „Semănătoarea“.

Într-un studiu publicat în „Dekorativnoe Iskusstvo“, S. P. Socinski și M. Haimovici subliniază: „economistii consideră că în procesul de muncă valoarea mașinii trece treptat asupra produsului. Este evident, putem afirma că asupra lui trec și însușirile estetice ale mașinii. Dar dacă mașina este lipsită

¹ D. Ureche, *Să nu neglijăm estetica tehnică*, în ziarul „Semănătoarea“, 227/1963.

de aceste însușiri estetice și influența mașinii asupra calității producției este inevitabil negativă¹. După părerea noastră problema este privită aici într-un mod simplist, nenuanțat. Nu credem că se poate vorbi de o trecere nemijlocită, directă, a însușirilor estetice ale uneltei, asupra calității produsului. Este foarte adevărat că aspectul estetic atrăgător al mașinilor-unelte influențează într-un mod pozitiv asupra calității produselor dar această influență nu se transmite direct, ci tocmai *prin intermediul* schimbării atitudinii muncitorului față de muncă.

Aspectul estetic al mașinilor-unelte exercită influență asupra atitudinii muncitorului și în sensul răsfrișgerii acestei influențe asupra mașinii însăși, asupra înfățișării și duratei de funcționare. Discher subliniază faptul că „un aspect exterior brut și nefinisat al mașinii face de multe ori ca ea să fie tratată fără atenția necesară pentru corecta ei deservire și întreținere și deci poate provoca, pe această cale, pagube economice”². Unealta proiectată și construită cu maximum de grijă și respect față de cel ce o va utiliza va deveni ea însăși, la locul de muncă, un obiect al grijii și atenției. Grijă proiectantului și a constructorului față de aspectul estetic al mașinii-unealtă presupune sollicitudine față de exigențele celui ce o va mânui, respect pentru frumusețea muncii lui. În fața unei unelte cu însușiri estetice corespunzătoare muncitorul, atât cel din fabrică cât și cel ce mînuiește mașinile agricole, își va sporii atenția nu numai în ce privește întreținerea înfățișării ei exterioare, ci și în ce privește întreținerea și conservarea însușirilor funcționale.

Nu trebuie să uităm că o foarte mare parte din timpul său, muncitorul stă aplecat asupra mașinii, privirile îi sînt ațintite asupra ei. Pe nesimțite, treptat, aspectul general al uneltelor, ansamblul acestora, îi vor influența gustul pentru anumite forme, culori, linii. Aspectul estetic al uneltelor interesează, prin urmare, nu numai în limitele procesului de muncă, ci și în sensul influențării în general a gustului estetic

¹ S. Pesocinski, M. Haimovici, *Mașini noi și forme vechi*, în „Dekorativnoe Iskustvo”, 3/1962, p. 43.

² Vezi H. Röginitz, *Proiectarea formei*, pp. 241—242.

al omului muncii. Firește, nu trebuie să exagerăm această influență în raport cu rolul estetic-educativ precumpănitor, pe care-l au artel. Dar nici n-o putem ignora. În această privință capătă o însemnătate tot mai mare profesiunea de „artist-constructor”, capabil prin calificarea sa specială să contribuie la aspectul estetic superior al mașinilor-unelte. Această profesiune este necesară în condițiile în care producem mașini moderne, în condițiile asigurării economiei noastre cu o tehnică superioară *din toate punctele de vedere*.

esteticul
ca atribut al calității produselor
materiale de larg consum

G r. S m e u

Corespunzător exigențelor și nevoilor evaluate, mereu mai complexe, ale epocii noastre, constructorii socialismului și comunismului se străduiesc să dea produselor materiale „măsura inerentă” (Marx) pe planuri *multilaterale*. Această strădanie este, în conținutul ei, lupta pentru asigurarea unui nivel calitativ înalt al produselor. Asigurarea unei calități superioare a produselor materiale constituie un obiectiv de seamă trasat de cel de-al IX-lea Congres al P.C.R., obiectiv a cărui realizare însuflețește masele largi de constructori ai socialismului.

I. Calitatea produselor materiale de larg consum:
caracterizare generală a noțiunii
și aspecte concret-istorice

1. Caracterizare generală a noțiunii

Precizăm de la început faptul că paragraful de față este unul de preliminară, în care — fără a purcede la analize și argumentări detaliate, la depistarea unor nuanțe și diferențieri — autorul va încerca să contureze jaloanele generale ale noțiunii de calitate a produselor materiale. În acest sens, un prim aspect ce se impune este sublinierea raportului dintre categoria filozofică, de maximă generalitate, a calității, vizînd realitatea cea mai cuprinzătoare, și noțiunea de calitate a produselor materiale care se referă la un domeniu *particular* al realității.

A devenit un adevăr câștigat, larg cunoscut al materialismului dialectic, definirea categoriei filozofice a calității, ca unitate a însușirilor esențiale ale obiectelor, proceselor și relațiilor. Această categorie desemnează determinarea internă, specifică, inerentă obiectelor, proceselor și relațiilor, determinare care rezultă tocmai din unitatea însușirilor lor esențiale. Prin capacitatea ei de maximă generalitate, infinit de cuprinzătoare, categoria filozofică a calității vizează fără îndoială și noțiunea de calitate a produselor materiale, care generalizează doar o anumită realitate, bine determinată. Raportată la generalitatea categoriei filozofice a calității, generalitatea noțiunii de calitate a produselor materiale are un sens mai restrâns. Totodată — tocmai în virtutea domeniului particular pe care-l desemnează — această noțiune îmbogățește categoria filozofică a calității cu nuanțe proprii. În ce constă această îmbogățire, vom încerca să arătăm după definirea și analizarea noțiunii care ne preocupă aici în mod special.



Din punct de vedere istoric necesitatea de a înțelege în mod corespunzător conceptul la care ne referim — calitatea produsului material de larg consum — s-a impus cu precădere unor științe cu caracter economic (ca, de pildă, merceologiei), al căror obiect de studiu este *nemijlocit* legat de valorile de întrebuințare pe care le reprezintă mărfurile. Îndeobște, aceste științe subliniază că prin calitatea unei mărfi se înțelege ansamblul de proprietăți care determină gradul ei de utilitate în raport cu destinația¹. Fără a fi greșită, această definiție trebuie — credem — întregită printr-un plus de precizare asupra ultimului termen al ei — „destinația”. Socotim, de aceea, mai adecvată următoarea definiție: prin calitatea unui produs material se înțelege un ansamblu de caracteristici care determină gradul de utili-

¹ Vezi, de exemplu, Georgeta Răspop și Violeta Căpraru, *Merceologia produselor metalo-chimice*, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1962, p. 11. Definiția este aproape aceeași în majoritatea manualelor de merceologie publicate în ultimii ani.

tate al produsului respectiv în raport cu *un complex de cerințe umane, istoricește constituite și determinate*.

Corespunzătoare prin coordonatele ei de ansamblu, această definiție trebuie, însă, adâncită în sensul concretizării și nuanțării *conținutului* termenilor care o compun. În această privință, se impune de îndată întrebarea: ce este utilitatea unui produs? În această problemă, aflăm în *Capitalul* lui Marx indicații fundamentale. „Utilitatea unui lucru este aceea care face din el o *valoare de întrebuințare*. Dar această utilitate¹ nu plutește în aer. Determinată de proprietățile corpului mărfii, ea nu există fără el”². Așadar, calitatea unui produs vizează în mod direct valoarea lui de întrebuințare³.

La nivelul civilizației contemporane, caracteristicile cele mai de seamă ale produsului, care determină gradul lui de utilitate, deci *gradul valorii de întrebuințare în raport cu anumite cerințe*, sînt: 1) de ordin funcțional, 2) de ordin tehnic-constructiv (ceea ce implică organizarea și asamblarea părților tocmai în vederea funcționării optime), 3) de domeniul materialelor din care produsele sînt confecționate, 4) caracteristici privind economicitatea și 5) de ordin estetic.

În procesul de constituire și determinare a calității, aceste caracteristici se afirmă nu paralel, nu una lîngă alta, ci sînt *înlănțuite* astfel, încît veriga primordială în sensul *condiționării* necesare a celorlalte o constituie *funcționalitatea*.

Ansamblul de caracteristici amintite, înlănțuirea lor în constituirea și determinarea calității diferitelor produse, nu reprezintă — sub raport concret-istoric — un dat imuabil, încremenit. Producția este cel mai mobil domeniu al activității

¹ Precizăm că aici avem în vedere utilitatea ca rezultat al *muncii omeștii*, deoarece — cum a arătat tot Marx — există valori de întrebuințare, fără a fi rezultate ale muncii. Acestea nu intră în raza de cercetare a capitolului de față.

² K. Marx, *Capitalul*, vol. I, E.S.P.L.P., București, 1957, p. 76.

³ Referindu-se la această idee, Petre Buzoianu subliniază în mod just: „Indicii de calitate și îmbunătățirea lor continuă... constituie indicatori legați de valoarea de întrebuințare a produsului. Respectarea și perfecționarea lor au o însemnătate deosebită în desfășurarea producției socialiste lărgite atît din punctul de vedere al formei materiale, cît și din punct de vedere valoric” (Petre Buzoianu, *Progresul tehnic și calitatea produselor*, în „Lupta de clasă” 12/1962, p. 46).

umane. Dezvoltarea forțelor de producție pe diferite trepte ale societății omenești, nenumăratele cuceriri ale științelor tehnice, ale tehnicii ca atare au contribuit și contribuie la perimarea unor caracteristici tehnic-funcționale ale variatelor produse, fac posibilă apariția altora noi, mai corespunzătoare, într-un cuvânt contribuie la perfecționarea lor continuă. Aceasta înseamnă că funcționalul însuși este influențat de stadiul tehnologiei într-un moment istoric dat al dezvoltării forțelor de producție, fie în direcția limitării, fie în direcția potențării lui. Inventarea și perfecționarea motoarelor cu ardere internă, de pildă, au permis dezvoltarea unor viteze spectaculoase ale vehiculelor. La rândul lor anumite caracteristici privind constructivitatea, economicitatea și factorul estetic sînt influențate de descoperirea unor materiale noi, cu posibilități excepționale. Cuceririle chimiei moderne au dus la apariția materialelor sintetice, cum sînt materialele plastice, care constituie pe scară din ce în ce mai largă un adevărat tezaur pentru calitatea foarte multor produse.

Dar ansamblul de caracteristici își justifică existența în determinarea gradului de utilitate al produselor de larg consum, numai în raport cu anumite cerințe, nevoi umane. Acestea au fost și rămîn, în primul rînd, nevoi de ordin material.

De-a lungul mileniilor, omul a depus infinite strădanii pentru a da obiectelor măsura inerentă, în așa fel încît — la nivelul epocilor respective — să corespundă nevoilor materiale de hrană, de adăpostire, de odihnă, de igienă, de apărare a corpului împotriva intemperiilor, de deplasare în spațiu. Aceste nevoi sînt umanizate de efortul creator, de munca depusă în procesul de producere a bunurilor menite să le satisfacă. Spre deosebire de animal, la om satisfacerea unor nevoi biologice se desfășoară pe un *fond umanizat*, tocmai datorită strădaniilor de a da obiectelor măsura inerentă, proces în care respectarea cerințelor unor legi ale fizicii, mecanicii, chimiei, matematicii etc. presupune canalizarea eforturilor spre anumite cerințe funcționale, în raport cu satisfacerea anumitor nevoi. În procesul practicii milenare, repetarea și perpetuarea la nesfîrșit — pe o scară mereu

mai înaltă — a necesității de a da obiectelor măsura inerentă, de a transforma realitatea într-un mod tot mai complex, corespunzător satisfacerii unor trebuințe, în primul rînd materiale, au început să dezvolte la om nevoia de multilateralitate. La baza acestei nevoi stă multitudinea de relații, de solicitări, dintre om și realitate, dar ea nu este pur și simplu suma lor. Nevoia de multilateralitate se afirmă prin tendința de a dezvolta în complexitate și a nuanța ceea ce trebuințele omenești au în ele specific uman prin însuși efortul creator, conștient, depus pentru producerea unor bunuri. În acest sens pe măsură ce societatea s-a dezvoltat și se dezvoltă continuu, nevoile materiale au început să se împletească într-un mod foarte complex cu cerințe de ordin spiritual, îndeosebi cu nevoia arzătoare de frumos. Orientarea de ansamblu în ce privește modul de satisfacere și ca atare aprecierea unui complex larg de nevoi materiale și spirituale, modul și măsura în care ele *se împletesc*, precum și măsura în care sînt satisfăcute poartă pecetea orînduirii sociale respective, a *caracterului* ei. Fără îndoială reliefaarea acestei idei comportă numeroase nuanțări care să evite exagerările vulgarizatoare: produsele *ca atare* au caracter concret-istoric fără a avea, însă, caracter de clasă, cu atît mai mult dacă le considerăm izolat, în determinantele lor strict materiale. Dar *orientarea* spre un anumit ansamblu de produse de uz casnic, de obiecte vestimentare etc., *aprecierea* acestora poartă amprenta orînduirii sociale, în sensul că reflectă o anumită mentalitate, mergînd în anumite cazuri pînă la determinări de clasă. Calitatea produselor are, prin urmare, un pronunțat caracter concret-istoric atît sub aspectul dezvoltării ansamblului de caracteristici care determină gradul de utilitate, cît și în ce privește complexul de cerințe umane — materiale și spirituale — în raport cu care caracteristicile amintite se afirmă. Calitatea este, astfel, de o mare *mobilitate* și în epoca contemporană această trăsătură sporește pe măsură ce caracteristicile constructive se dezvoltă continuu pe un plan superior, ca rezultat al dezvoltării forțelor de producție și pe măsură ce exigențele maselor de consumatori se adîncesc, devin tot mai complexe.

O contribuție însemnată în determinarea caracterului concret-istoric, mobil, al calității îl aduc cerințele umane de ordin estetic și caracteristicile corespunzătoare care determină gradul de utilitate, în acest sens, al produselor.

La nivelul exigențelor civilizației contemporane — când cerințele materiale se împletesc cu setea de frumos, în direcția satisfacerii tot mai profunde a nevoii specific umane de multilateralitate — se accentuează tendința de a lărgi granițele și sensurile utilității, ale valorii de întrebuințare a produselor, *incluzând înăuntrul lor*, la un nivel tot mai înalt, ca atribut consubstanțial al calității, factorii de ordin estetic.

Caracterizând noțiunea de calitate a produsului material de larg consum, se impune atenției *diversitatea* foarte accentuată a conținutului ei, *sinteză* a unor însușiri și caracteristici esențiale. Reamintim că este un conținut alcătuit din caracteristici de ordin funcțional, de ordin tehnic-constructiv, de domeniul materialelor din care produsele sînt confecționate, caracteristici privind economicitatea și de ordin estetic. Constituirea unui ansamblu unitar din însușiri esențiale atît de diverse presupune stabilirea unor relații foarte complexe și riguroase totodată între aceste însușiri. Astfel, în determinarea internă a acestor relații, primordialitatea o are funcționalitatea, în sensul condiționării tuturor celorlalte însușiri. Dar la rîndul ei funcționalitatea este influențată de un anumit stadiu tehnologic. Iar caracteristicile privind constructivitatea, economicitatea și factorul estetic sînt influențate la rîndul lor de descoperirea continuă a unor materiale noi. Întrucît ansamblul de caracteristici calitative își justifică existența în determinarea gradului de utilitate al produselor de larg consum numai în raport cu anumite cerințe umane, aceste caracteristici în relațiile dintre ele sînt influențate în mod firesc de însăși dezvoltarea nevoilor omenești. Este vorba, prin urmare, de relații nu numai diverse, ci și *foarte active* în evoluția lor — constînd din influențe reciproce — care aduc în ansamblul categoriei filozofice a calității nuanța unor determinări complexe și deosebit de dinamice.

2. Aspecte concret-istorice

Caracterizarea generală pe care am întreprins-o în paragraful anterior este necesar să fie întregită cu unele aspecte concrete privind evoluția raporturilor dintre util și frumos în constituirea și determinarea calității produselor.

La multe dintre popoarele primitive, frumosul se naște ca determinare a unei asociații între conceptul util și acela de bogăție. Aceasta a fost posibil în măsura în care la popoarele primitive factorul estetic depindea nemijlocit de dezvoltarea extrem de redusă a forțelor de producție. În *Scrisori fără adresă*, Plehanov subliniază, de pildă, că femeile multor triburi africane purtau la mîini și la picioare *incomode* inele de fier. Și totuși acestea îi procurau negresei multă plăcere. Cum se explică acest fenomen? „Pentru că — observă Plehanov — datorită lor, ea dobîndește sentimentul că devine *frumoasă* chiar și în ochii altora. De ce pare frumoasă? Acest lucru are loc în virtutea unei asociații de idei destul de complexe. Pasiunea pentru asemenea podoabe se dezvoltă tocmai la acele popoare care, după cum spune Schweinfurth, trec acum prin *epoca fierului*, cu alte cuvinte la popoarele pentru care fierul e un *metal prețios*. Ceea ce e *prețios* pare *frumos*, pentru că se asociază cu ideea de *bogăție*. Punîndu-și inele de fier în greutate de, să zicem, *douăzeci de funți*, femeia din tribul Dinka, de pildă, pare și altora și sieși mai frumoasă decît atunci cînd purta inele cîntărind numai *doi funți*, adică mai frumoasă decît atunci cînd era mai săracă. E limpede — conchide Plehanov — că principalul nu constă aici în frumusețea inelelor, ci în ideea de bogăție care se asociază cu ele”¹. Am reprodus acest pasaj deoarece ideile cuprinse în el ilustrează într-un mod pregnant determinarea de către primitiv a frumosului prin util. Este vorba, însă, de un astfel de concept al utilului, al cărui sens — asociindu-se cu ideea de bogăție — poartă pecetea relațiilor sociale respective. În această privință, se remarcă, în primul rînd, obser-

¹ G. V. Plehanov, *Scrisori fără adresă*, Editura Cartea rusă, București, p. 13.

vația că dezvoltarea pasiunii pentru podoabele de fier a avut loc la acele popoare care, aflându-se în epoca fierului, considerau acest metal ca un izvor prețios de bogăție, tocmai datorită utilității lui cu totul deosebite în condițiile unei dezvoltări rudimentare a forțelor de producție și considerat, de aceea, ca frumos. Cu alte cuvinte, legătura dintre frumos și util se realizează aici mijlocit, prin intermediul noțiunii de bogăție. Se desprinde, în al doilea rând, ideea că femeia primitivă care purta inele de fier în greutate de douăzeci de funți părea mai frumoasă decât atunci când era mai săracă, mai lipsită de putința de a se bucura de utilitatea metalului. Este sugerată aici ideea *sensului* pe care l-a avut determinarea primitivă a frumosului de către util: frumosul apare ca fiind expresia valorică *directă* a înăvuirii, iar în această privință ca fiind tocmai factorul care exprimă *calitativ* gradul de prețuire ce se dă unui obiect sub raportul utilității lui în societate.

Pe măsură ce societatea omenească se dezvoltă, pe măsură ce forțele de producție, știința, tehnica, descoperirea și prelucrarea diverselor materiale, evoluează continuu, se creează posibilitatea ca diverse produse, îndeplinind în raport cu nevoile epocii respective condiții utilitare de calitate, să poată fi apreciate nu numai din punctul de vedere al utilității, în sensul satisfacerii *stricte* a unor nevoi materiale, ci și sub raport estetic. Dar în cadrul acestui proces istoric lucrurile se complică cu adevărat.

Nu rareori, în epocile trecute, oamenii au reușit — la nivelul forțelor de producție, al tehnicii respective, la nivelul cerințelor de atunci — îmbinarea utilului cu esteticul în sensul realizării unor produse ca un tot calitativ unitar, armonios. Marile poeme ale antichității, cum sînt *Iliada* și *Odiseea*, conțin și unele aprecieri — e drept foarte sumare — în acest sens. Homer descrie, de pildă, la un moment dat, în *Iliada*, carul cu care Zeița Hera urma să lupte împotriva Troiei. Desigur trebuie să ținem seama de faptul că descrierea abundă în împletirea unor elemente reale și mitologice. Dar din zugrăvirea și descrierea amănunțită a elementelor reale, răzbate — între altele — admirația lui Homer față de realizarea calitativă, unitară din punct de vedere utilitar și estetic, a

unui produs — servind ca mijloc de deplasare în spațiu — foarte răspîndit în lumea antică. Firește, este vorba de o astfel de realizare unitară care purta amprenta stadiului unei tehnici puțin evolute, dar care se afirma totuși. Dezvoltarea nenumăratelor meserii în evul mediu relevă faptul că în confecționarea unor produse, caracteristicile calitative conviețuiau — la nivelul tehnicii și al cerințelor respective — în mod armonios. În evul mediu, munca productivă păstra veritabile elemente estetice, deoarece meșteșugarii erau interesați să se perfecționeze în profesiunea lor, să devină cît mai iscușiți, interes care — au arătat Marx și Engels — se putea ridica pînă la nivelul unui simț artistic primitiv.

Însă intensificarea continuă a opririi materiale și spirituale a maselor largi de oameni ai muncii de către clasele exploatare, pe de o parte, nivelul relativ limitat al tehnicii, pe de alta, toate acestea și-au pus pecetea — direct sau indirect — asupra calității multor produse de larg consum, în sensul văduvirii ei sub aspect estetic. Tarele exploatare îl despart pe muncitor de produsele muncii, prin bariere grele, apăsătoare. Interesul față de calitatea estetică a produselor este diminuat sau, uneori, chiar anihilat de caracterul exploatare — și prin aceasta inestetic — al relațiilor de producție capitaliste, care — nu în mod absolut dar în general — înstrăinează pe muncitor de munca sa. Această înstrăinare constă „întîi, în faptul că munca este ceva *exterior* muncitorului, adică nu ține de esența sa, că, de aceea, muncitorul nu se afirmă, ci se neagă în munca sa, nu se simte bine, ci e nenorocit, nu-și dezvoltă energia fizică și intelectuală în mod liber, ci își mortifică fizicul și își distruge spiritul. De aceea muncitorul se simte la largul lui abia în afara muncii iar în muncă simte că nu-și aparține”¹. Această situație s-a răsfîrțat, între altele, în mod negativ și asupra aspectului estetic al produselor industriale în sensul considerării lui, față de destinația strict utilitară, cu un lucru lipsit de importanță, oricînd neglijabil. S-a creat, astfel, un raport de accentuată inferioritate în cadrul căruia esteticul apărea, față de utilul

¹ K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., București, 1953, pp. 43—44.

strict, ca o cenușăreasă oropsită. Perceperea acestui raport de către omul copleșit de griji și suferințe, veșnic apăsător de realitatea înconjurătoare — o percepere a cărei insistență continuă imprimată de repetabilitatea unor obiecte lipsite de gust, întâlnește în ambianța cotidiană — a exercitat o influență negativă.

Discrepanțe între estetic și util s-au creat nu numai în ce privește neglijarea sau diminuarea esteticului, ci și în sensul tendinței de a estetiza *cu orice preț* produsele, de a *unilateraliza* — prin urmare — calitatea, dar de astă dată în sensul trecerii utilității pe un plan secundar și oarecum subordonat aspectului estetic. Această tendință este legată îndeosebi de luxul bazat pe inactivitate, pe snobism, al unor clase și pături sociale exploatare. În această privință se remarcă mai ales perioadele de dominare și declin ale aristocrației, roasă de trândăvie, preocupată să-și confecționeze în viața de toate zilele decoruri trufașe chiar dacă din punct de vedere funcțional acestea aveau o slabă acoperire. În secolul al XVI-lea, alături de numeroase lucrări de o valoare incontestabilă, uneori o seamă de „artiști de curte” și-au cheltuit o mare parte din viață, creînd la comanda unor nobili, principii și papi, diverse obiecte menite să satisfacă snobismul și setea de vanitate a acestora. Unele dintre acestea, confecționate din metale prețioase, aveau o destinație strict decorativă. Altele însă — obiecte de uz casnic, de uz personal — erau atât de încărcate cu elemente de ordin estetic, încât, copleșite, caracteristicile funcționale apăreau cu mult diminuate în importanța lor. Ceea ce ar fi trebuit să fie primordial în lanțul caracteristicilor care constituie și determină calitatea produsului devenea, până la urmă, factor secund, supunînd, astfel, calitatea unei estetizări voite.

Tendința de estetizare cu orice preț a produselor materiale și-a găsit diverse exprimări pe plan teoretic. În istoria esteticii întâlnim opinia care, luînd în considerație raporturile esteticului cu utilul, păcătuiește prin absolutizare și simplificare, în sensul că sentimentul frumosului ar exclude pe acela al utilului. Este vorba îndeosebi de teoria lui Théodore Jouffroy. „Utilitatea — scrie acesta — se poate întâlni cu frumusețea într-un lucru, același obiect poate fi util și frumos în

același timp, dar nu prin aceleași caractere; el încetează nu de a fi, ci de a fi simțit frumos, atunci cînd este simțit util; sentimentul utilului exclude sentimentul frumosului...”. Și Jouffroy continuă: „sentimentul frumosului distruge, înăbușă chiar, în momentul în care se naște, sentimentul utilului. Unul din cele două sentimente, o dată produs, oprește, în momentul în care el este produs, producerea celuilalt. La un moment dat — conchide acesta — lucrul trebuie să-mi pară inutil, pentru a-mi părea frumos”¹. Punctul de plecare al lui Jouffroy este, incontestabil, just: el socotește că un obiect poate fi și frumos și util *în același timp*. Dar — cum se exprimă acesta — „nu prin aceleași caractere”. Această parte a ideii este absolutizată pînă la a considera frumos numai ceea ce ne pare inutil. În mod direct și explicit, Jouffroy rămîne la sfera sentimentelor; el nu vorbește de util și inutil din punct de vedere practic. Dar întreaga lui argumentare tinde, în fond, implicit, să considere frumos numai ceea ce-i inutil din punct de vedere practic.

Trebuie să ținem seama de faptul că sentimentul utilului, neconfundîndu-se cu sentimentul frumosului, nici nu se exclude. Dimpotrivă, se influențează reciproc: sentimentul utilului *potențează* pe cel al frumosului, îl face mai viabil. La rîndul său sentimentul frumosului conferă utilului *strălucire*, îi *amplifică* semnificațiile umane. În acest sens, R. Bayer avea dreptate observînd că „obiectul util este frumusețea prin triumful său”².

Omul contemporan tinde să aprecieze calitatea produselor, din ce în ce mai accentuat în funcție de posibilitățile acestora de a satisface, într-o îmbinare complexă, nevoi materiale cu cerințe de ordin estetic. Condiționate, în mare măsură, de caracteristici funcționale, constructive, de material și economicitate — formele, liniile, culorile diverselor produse poartă, totodată, pecetea patosului victoriei umane asupra naturii, asupra materiei supuse transformării. Nevoia mereu mai ac-

¹ Th. Jouffroy, *Cours d'esthétique*, Librairie de L. Hachette et C-ie, Paris, 1863, pp. 35—36.

² R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Librairie Armand Colin, Paris, 1956, p. 140.

centuată și mai profundă de multilateralitate îl îndeamnă pe omul modern să considere valoarea de întrebuințare a produselor nu în afară și nu alături de elementul estetic, ci incluzându-l pe acesta ca o coordonată însemnată. Această tendință este confirmată, între altele, de interesul pe care a început să-l trezească în rîndurile largi ale opiniei publice, abordarea în presă și reviste de specialitate, în conferințe publice și simpozioane, a însemnătății pe care o au diversele aspecte ale esteticii industriale. În țara noastră „Scînteia“, „Lupta de clasă“, „Contemporanul“, „Revista de filozofie“, „Arta plastică“, „Studii și cercetări de istoria artei“ s-au preocupat în ultimii ani și de unele probleme ale însemnătății esteticului în ambianța vieții de toate zilele, inițiind discuții, dînd sugestii cu valoare practică. Totodată, în ultima vreme, au sporit preocupările pentru aspectul estetic al produselor în cadrul unor colective de creatori din întreprinderi, de la Uniunea artiștilor plastici și în cadrul unor ministere, cum sînt Ministerul Industriei Ușoare și Ministerul Comerțului Interior, deși în acest domeniu sînt încă extrem de multe de făcut.

Modul și măsura în care oamenii muncii iau în considerație — în procesul de producție — însemnătatea factorului estetic în constituirea și determinarea practică a calității sînt influențate în mod considerabil de *caracterul* muncii din orînduirea respectivă.

În socialism, o dată cu înlăturarea exploatării, se deschid celor ce muncesc porțile spre a se putea realiza cu adevărat tocmai în și prin muncă. Firește, acest proces de realizare nu se defășoară de la sine, în mod spontan, ci cu sprijinul unui vast aparat educativ, capabil să înlocuiască treptat, cu răbdare, balastul de deprinderi vechi, de rămășițe și prejudecăți burgheze, cu trăsături noi de comportare în muncă, cu o pregătire profesională pe măsura uriașelor cerințe constructive ale societății socialiste. Muncitorul, regăsindu-se pe sine în ceea ce are el mai bun, mai profund omenesc, *în primul rînd* în muncă, aceasta — munca — devine tot mai mult o crea-

ție, un inepuizabil izvor de bucurie și frumos. Fără îndoială, munca creatoare trebuie să se sprijine pe o bază tehnică-materială solidă, pe o industrie grea corespunzătoare unei producții superioare. Numai pe această bază, caracterul creator, generator de bucurie și frumos, devine un fapt pe deplin real, *materializat* în produse de calitate ale muncii omenești.

Dezvoltarea pe scară din ce în ce mai largă a caracterului creator al muncii contribuie la prețuirea calității produselor — în întreaga complexitate a semnificațiilor ei — și după bogăția de forțe spirituale pe care aceste semnificații le întru-chipează. Faptul că oamenii muncii construiesc în mod conștient, bucurîndu-se în *cunoștință de cauză* de perspectivele luminoase ale viitorului, înaripează și mai mult munca lor. În aceste condiții tot ceea ce creează omul muncii tinde să fie pe măsura frumuseții vieții noi.

În procesul de desăvîrșire a construcției socialiste se creează posibilități multiple — materiale și spirituale — de a integra tot mai organic frumosul în lanțul caracteristicilor care contribuie la constituirea și determinarea calității produselor materiale de larg consum. Abia în societatea nouă, frumosul și utilul pot fi realizate *pe deplin* la nivelul unui tot calitativ, unitar și complex.

Perfecționarea și amplificarea continuă a mijloacelor și proceselor de producție, precum și creșterea în *adîncime* a exigențelor materiale și spirituale ale oamenilor muncii au făcut posibilă și necesară, totodată, ca în ultimii ani, în țara noastră, problema realizării unei calități superioare a produselor să devină — la chemarea partidului — o importantă *chemare de luptă* a maselor celor mai largi de constructori ai socialismului. Această ofensivă generală, cu *caracter de masă*, n-a apărut deodată, fără să fi existat în prealabil elemente puternice ale luptei pentru calitate. Partidul nostru a desfășurat permanent, în mod consecvent, o activitate de îmbunătățire a calității, pregătind astfel — din punct de vedere material, organizatoric și educativ — terenul, pentru actualul salt. Numeroase documente, hotărîri, directive, rapoarte, expuneri,

ca și unele editoriale și articole din presa de partid, confirmă acest lucru ¹.

După cum se vede, îmbunătățirea calității produselor a devenit, aproape de la an la an, o problemă tot mai însemnată, pe măsură ce procesul construcției socialiste creștea și se adâncea continuu. Activitatea desfășurată în anii trecuți au permis ca *Directivele Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economiei naționale în perioada 1966—1970* să înscrie între sarcinile economice de bază îmbunătățirea calității produselor. În acest sens, *Raportul la cel de-al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român*, prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, accentuează că „în anii ce urmează este necesar să se intensifice în toate ramurile economiei naționale acțiunea de îmbunătățire sistematică a calității produselor, de ridicare a caracteristicilor lor tehnice și economice” ².

În ofensiva oamenilor muncii pentru ridicarea și îmbunătățirea calității, s-a manifestat uneori tendința de a aprecia, din punct de vedere practic, calitatea produselor îndeosebi în funcție de prezentarea atrăgătoare a acestora, de aspectul și finisajul exterior. În raport cu faptul că, nu cu prea mulți ani în urmă, prezentarea, aspectul și finisajul exterior erau în

¹ În *Hotărârea plenarei lărgite a C.C. al P.M.R. din 19—20 august 1953 cu privire la sarcinile partidului în domeniul dezvoltării economiei naționale și ridicării continue a nivelului de trai material și cultural al oamenilor muncii*, se subliniază, între altele, necesitatea ca diverse ramuri industriale să producă bunuri de larg consum în sortimente mai variate și îmbunătățite. În articolul *Spre noi succese ale construcției, pentru o viață mai îmbelșugată și mai frumoasă*, publicat în „Scînteia” din 2 februarie 1957, „partidul cheamă pe oamenii muncii la noi realizări, menite să facă economia țării mai puternică, viața oamenilor mai îmbelșugată și mai frumoasă”. Un moment important în lupta pentru calitate îl marchează ședința plenară a C.C. al P.M.R. din 26—28 noiembrie 1958, ale cărei documente subliniază ca una din principalele sarcini dezvoltarea continuă a producției bunurilor de larg consum, lărgirea sortimentelor și îmbunătățirea simțitoare a calității. În anul următor, *Raportul prezentat la plenara lărgită a C.C. al P.M.R. din 13—14 iulie 1959* subliniază și mai pregnant, mai pe larg, faptul că „o atenție deosebită trebuie acordată calității produselor”.

² Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1965, p. 31.

bună măsură neglijate, tendința amintită a constituit un pas înainte spre o înțelegere și o apreciere mai înaltă, mai completă, a calității produselor. În raport, însă, cu cerințele etapei actuale, într-un moment superior al dezvoltării întregii noastre economii, tendința la care ne referim apare ca unilaterală. În etapa actuală, necesitatea obținerii unor performanțe superioare de ordin tehnic-economic, în scopul satisfacerii mai depline și mai profunde a diverselor exigențe funcționale, determină aprecierea practică a calității produselor, în raport de realizarea acestor performanțe. Aceasta nu înseamnă, însă, cîtuși de puțin, diminuarea însemnătății pe care o are aspectul estetic al produselor (inclusiv finisajul). Atît în directive, cît și în raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu — și de asemenea în alte documente de partid, anterioare Congresului al IX-lea al P.C.R. — se subliniază că, în aprecierea și obținerea unei calități superioare a produselor, o calitate capabilă să satisfacă cele mai exigente cerințe, o însemnătate deosebită o are și factorul estetic.

Esteticul este considerat, prin urmare, pe drept cuvînt, ca făcînd parte integrantă din aprecierea calității. O apreciere corespunzătoare, care să țină seama de întreaga complexitate a problemei, presupune și din punct de vedere teoretic cît și în practica producției înlăturarea oricărei reducții unilaterale, atît a celei care limitează înțelegerea calității produselor la aspectul estetic, cît și a celei ce consideră acest aspect ca un accesoriu, ca un apendice de mică importanță. Însăși evoluția anumitor forme organizatorice, menite să contribuie la îmbunătățirea și controlul calității produselor, s-a desfășurat, treptat, în direcția unei înțelegeri multilaterale, unitare și complexe, a calității produselor. În 1955 a fost înființat *Consiliul artistic al Ministerului Industriei Ușoare*, destinat să avizeze sub aspect estetic o serie de produse de larg consum. Ulterior acesta a devenit *Consiliul tehnic-artistic*, deoarece avizarea numai din punct de vedere estetic s-a dovedit a fi insuficientă față de un complex întreg de cerințe și exigențe, în continuă dezvoltare. Nu după mult timp (aproximativ din anul 1957), această formă organizatorică a evoluat pe un plan superior, devenind *Comisia mixtă de avizare*, în cadrul căreia colaborau de astă dată două ministere: Ministe-

rul Industriei Ușoare și Ministerul Comerțului Interior; în strînsă legătură cu avizarea aspectului tehnic și cel estetic, se impunea în mod imperios necesitatea avizării și din punct de vedere economic. Evoluția unei astfel de forme organizatorice relevă necesitatea cuprinderii *multilaterale* a calității și semnificațiilor ei, de a ține seama că indicii calitativi formează un întreg lanț înăuntrul căruia fiecare dintre verigi, inclusiv factorul estetic, trebuie așezat la locul său firesc, nici exagerîndu-i dar nici diminuîndu-i însemnătatea. Astăzi funcționează peste 20 de comisii speciale de avizare ale Ministerului Industriei Ușoare, ceea ce reflectă tendința de cuprindere tot mai amplă, mai complexă, a aspectelor calității produselor de larg consum, ca răspuns la creșterea în adîncime a cerințelor și exigențelor oamenilor muncii. Îndeosebi din anul 1962 au început să se depună unele eforturi, ca în fiecare dintre aceste comisii să se acorde importanță — la un nivel superior, cu o competență mult sporită — factorului estetic. Dar la acest aspect al problemei ne vom mai referi și într-o altă parte a lucrării, cînd vom sublinia însemnătatea participării artistului plastic și a arhitectului la îmbunătățirea calității produselor.



Desigur, după cum am și amintit pe scurt în legătură cu înființarea unor institute de estetică industrială, nu numai în țările socialiste, ci și în cele capitaliste (îndeosebi în cele mai avansate) aspectul estetic este considerat ca un atribut important al calității produselor. Și, după cum se știe, adeseori modul de îmbinare a utilului cu frumosul în confecționarea unor produse de către uzinele și întreprinderile capitaliste reprezintă modele recomandabile la nivel mondial. Și nu numai în ce privește confecționarea, ci și prezentarea produselor constituie adeseori un exemplu pozitiv.

Dar *mobilul principal* care determină în țările capitaliste calitatea superioară a multor produse și sub aspect estetic îl constituie necesitățile de comercializare, concurența continuă, febrilă, goana capitalistului după un profit cît mai mare, ceea ce, în numeroase cazuri, nu rămîne fără consecințe negative pentru însăși calitatea produselor. Specialiștii de prestigiu

care lucrează în întreprinderile capitaliste recunosc, în mod public, acest mobil. Inginerul francez Stani declară că, „din considerente comerciale și nu dezinteresate, azi a intervenit noțiunea de estetică în industrie”¹. Maurice Delieuvin, specialist în problemele esteticii industriale, care conlucrează îndeaproape cu firmele capitaliste, arată că aspectul comercial este „ideea motrice care incită cel mai mare număr de șefi de întreprinderi să considere estetica industrială ca un mijloc de promovare a vânzării în afara oricăror considerații de notorietate și de economie de fabricație”². Iar în raportul american L'O.E.C.E., privind *Estetica industrială în Statele Unite*, se subliniază că obiectul esteticii industriale este subordonat *ne-mijlocit* tendinței de a prospera în afaceri. Textual, se spune astfel: „*L'objet de l'esthétique industrielle est de faire sonner la caisse enregistreuse*”³.

În ce privește reliefaarea consecințelor negative pentru calitatea în ansamblu a produselor, consecințe determinate de mobilul la care ne-am referit, se poate constata o lipsă de unitate între factorul estetic și caracteristicile de ordin tehnic-funcțional⁴. Necesitățile comercializării capitaliste impun o

¹ Stani, *Mécanique et beauté*, în „Revue d'Esthétique”, Tome quatre, Fascicules 3 et 4, Juillet-Décembre 1951.

² Maurice Delieuvin, *Esthétique industrielle ou l'art au service de l'industrie*, în „Industrie des plastiques modernes”, tome 13, nr. 10, décembre 1961, pp. 15—16.

³ Denis Huisman și Georges Patrice, *L'Esthétique industrielle*, în „Presses universitaires de France”, Paris, 1961, p. 40. Este interesant de semnalat că cei doi autori francezi — profesori și cercetători de prestigiu în acest domeniu — califică o astfel de caracterizare dată obiectului esteticii industriale ca reflectînd „opinii brutale” (p. 54).

⁴ Cunoșcînd de aproape aspecte ale realității contemporane din America, Alexandra Sidorovici și Silviu Brucan constată, între altele, în cartea lor *America văzută de aproape*: „Un atac general a fost lansat împotriva atașamentului pentru lucruri durabile menite a fi folosite o viață întreagă” (p. 57). În acest sens autorii relatează următorul fapt: „În timp ce vizitam o fabrică de automobile din Detroit, am pus întrebarea:

— Care este durata medie a unui Buick?

Cei doi ingineri care ne călăuzeau s-au uitat unul la altul, apoi unul a răspuns:

— Vedeți, înainte de război accentul în construcția automobilelor cădea pe durabilitate. Acum accentul este pus pe formă, pe desen, pe perfecțio-

degradare a calității multor produse de larg consum îndeosebi în două direcții: 1) goana *continuu* a patronului după un câștig cât mai gras impune o uzură *rapidă* a produselor pentru a putea fi mereu înlocuite; în consecință, durabilitatea unor produse este sacrificată; 2) sînt scoase pe prim plan, adeseori *într-un mod ostentativ* elemente de ordin estetic, interesînd mai puțin *unitatea* calitativă a acestora cu caracteristicile tehnic-funcționale. Într-adevăr, interesele capitaliștilor impun o rupere forțată, nefirească, a lanțului complex de caracteristici care contribuie la constituirea calității. Această rupere este de așa natură, încît caracteristicilor de ordin funcțional și constructiv li se impune în mod deliberat o degradare permanentă. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, factorul estetic este, în bună măsură, scos în mod ostentativ din contextul firesc al celorlalte caracteristici calitative și exagerat într-o direcție unilaterală, în dauna funcționalului și a constructivului. Are, astfel, loc, în confecționarea multor produse, un proces de violentare a formelor, a liniilor, a culorilor, o încurajare a excentrismului în favoarea snobismului. Mai ales în S.U.A. demodarea rapidă a unor produse a devenit ea însăși o modă. Se vorbește chiar de o „demodare planificată” a calității unor produse de larg consum.

Fără îndoială — îndeosebi atunci cînd este vorba de mașini — nu se poate pune calitatea unor produse în dependență nemijlocită de problema caracterului de clasă. Nu este mai puțin adevărat, însă, că în cazul unor produse de larg consum, îndeosebi a celor vestimentare, pot avea loc unele influențe de ordin moral, care reflectă o anumită mentalitate. Dar, precizăm încă o dată, calitățile materiale înseși ale produselor

narea diferitelor mecanisme. Doar știți că scoatem în fiecare an un model nou care trebuie să se vîndă.

Din potopul de adjective ce se revarsă zilnic în publicitatea automobilelor a dispărut de mult termenul *durabil*. Aceeași remarcă este valabilă la frigidere, mașini de spălat, televizoare, mobilă și tot ceea ce intră în categoria *durable goods* (bunuri durabile)“ (pp. 60—61). Și mai departe cei doi autori subliniază: „Data morții obiectului (*product death-date*) a devenit un termen curent în tehnologia bunurilor durabile... Data morții unui produs este determinată pe două căi: printr-o uzare sau stricare prevăzută a se produce la un anumit termen sau prin demodarea lui, ca urmare a unei schimbări de stil, desen etc.” (p. 61).

n-au caracter de clasă: numai semnificațiile pe care le vehiculează afișarea ostentativă — ieșită din comun — a unei anumite vestimentații, de pildă, poartă pecetea unei mentalități anumite. În domeniul vestimentației perversitatea gustului pătrunde relativ ușor. Și dacă noi împrumutăm din țările capitaliste anumite modele vestimentare, realmente de înaltă calitate, totodată este necesar să respingem și să combatem infiltrările excentricității, stridențele și desuetul. Nu ne este îngăduit să pierdem din vedere, în procesul educației estetice largi a oamenilor muncii, că folosirea într-o direcție nesănătoasă a aspectului estetic poate constitui — atunci cînd el devine afișare teribilistă și ostentativă — un prilej (mai ales în cazul obiectelor vestimentare) de a introduce unele influențe nocive de ordin moral.

Goana capitalistă după câștig rămînd mobilul principal, care influențează calitatea multor produse, nu se poate nega sau diminua, în mod absolut, preocuparea unor ingineri, tehnicieni și muncitori de a crea obiecte care să întrunească în mod unitar, la un înalt grad calitativ, utilul și frumosul. Dar muncitorul care lucrează în întreprinderea capitalistă este un exploatat și din această cauză interesul și îndemnul său, de a da produse de calitate superioară, *sînt fără aripi*. În multe cazuri acest interes și îndemn îi lipsesc pur și simplu muncitorului, copleșit de tarele oprîmării capitaliste. În eseu *Munca muncitorului de rînd*, T. Dreiser subliniază că cei mai mulți dintre muncitorii cunoscuți de el „erau destul de indiferenți față de munca lor; gîndul la lucrurile frumoase pe care le vor crea nu era în stare să-i înaripeze. Mulți dintre ei participau numai accidental la crearea lor... și nici măcar pentru o clipă nu aveau viziunea frumuseții celor ce aveau să înfăptuiască”¹. Uneori interesul și îndemnul muncitorului exploatat exprimă pasiune, dar o pasiune cu aripi scurte, împlinită numai pe jumătate. Unul dintre eroii nuvelei lui Alexandru Sahia, *Uzina vie*, exclamă: „Dacă fabrica aceasta ar fi a muncitorilor, dacă ea ar fi organizată după legi proletare... Bozan ar înnebuni și luciul bieiei² lui ar întrece

¹ T. Dreiser, *Opere*, vol. 11, 1959, p. 449 (ed. rusă).

² Este vorba de biela locomotivei, la finisarea căreia participă Bozan.

soarele. Ce înțeleg directorii, acționarii cu cefele răsrînte peste guler? Știu ei că în clipa aceasta un muncitor plînge de dragul unei locomotive?“¹ Cuvintele simple, izvorîte din inimă, sînt profund semnificative. Entuziasmul și pasiunea muncitorului *descătușat* de întregul cortegiu de suferințe și umilințe capătă potențe creatoare noi, care, canalizate și valorificate în mod corespunzător, pot determina — atunci cînd există preocuparea intensă pentru educarea unui gust estetic autentic — ca frumusețea produselor ce ies din mîinile oamenilor muncii liberi, stăpîni pe soarta lor, să întreacă — cum spunea Sahia prin eroul său — „strălucirea soarelui“.



Din cele de mai sus se desprinde, între altele, ideea că din punct de vedere concret-istoric raporturile esteticului cu celelalte determinante ale calității produselor au devenit de-a lungul timpului deosebit de complexe. A susține în secolul nostru — cum procedează fenomenologul M. Dufrenne și alții — că obiectul uzual este frumos dacă el răspunde folosirii căreia îi este destinat², cu alte cuvinte că lucrul care-i bine adaptat scopului său este, prin aceasta, frumos înseamnă a simplifica raporturi care în decurs de veacuri au evoluat, complicîndu-se.

Principalul viciu lăuntric al amintitei teorii constă în aceea că ea *absolutizează*, fără drept de apel, relativa condiționare a factorului estetic de către caracteristicile de ordin tehnic-funcțional. *Dogmatizînd* această condiționare, nereușind s-o înțeleagă suplu, nuanțat, respectiva teorie o transformă într-un principiu unilateral, exclusivist.

Concepția tehnicistă care în zilele noastre reduce frumusețea produselor la deplinătatea caracteristicilor tehnic-funcționale sărăcește, prin unilateralizare, însăși calitatea și semnificațiile ei. Această concepție este dăunătoare, deoarece dă naștere, în mod inevitabil, unui anumit dezinteres față de

¹ Alexandru Sahia, *Scrisori alese*, E.S.P.L.A., București, p. 52.

² Vezi M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953.

necesitatea preocupării sporite pentru aspectul estetic al produselor și, prin aceasta, față de unele aspecte ale educației estetice. Sensurile acestei concepții sînt de natură să îndemne la o minimă rezistență în procesul formării și dezvoltării unor produse de calitate superioară.

Socotim necesar să întreprindem o analiză, pe unele grupe de produse de larg consum, a raporturilor dintre factorul estetic și celelalte caracteristici ale calității, deoarece numai în felul acesta poate fi reliefat, în mod nuanțat și mai în adîncime, conținutul și sensurile condiționării factorului estetic.

II. Considerarea diferențiată din punct de vedere calitativ a unor grupe de produse de larg consum

1. Despre criteriul orientativ al diferențierii și alte cîteva preliminarii

Se ridică următoarea întrebare firească: este necesară căutarea vreunui criteriu care să permită sublinierea unor grupe de produse cu trăsături și nuanțe relativ distincte în ce privește calitățile lor? După părerea noastră da, deoarece un avion, un serviciu de masă, un costum de haine, un bibelou etc. sînt produse care, avînd incontestabil, ca rezultate ale muncii omenești, caracteristici comune au, totodată, trăsături calitative *specifice*, pe care rigurozitatea unei analize științifice ne obligă să nu le ignorăm.

Principalul criteriu orientativ al diferențierii este, credem, următorul: *natura reală* a funcționalității, condiționată de anumite nevoi umane, și în acest sens raporturile concrete, foarte complexe, ce se stabilesc între calitățile funcționale, constructive, cele ce privesc materialul, economicitatea și cele estetice. În această direcție, socotim că se impune distingerea următoarelor grupuri mari de produse de larg consum, de altminteri foarte familiare nouă, tuturor: 1) mașini-vehicule

(avion, vapor, automobil, locomotivă, tractor, motocicletă, bicicletă); 2) produse de uz casnic (frigider, mașină de spălat, aragaz, aspirator, lustre, mobilă, covoare, perdele, diverse servicii și obiecte de bucătărie, anumite obiecte de toaletă etc.); 3) produse vestimentare; 4) produse de larg consum a căror funcționalitate este, în exclusivitate, însăși decorativitatea (unele vase, figurine, bibelouri etc.). Le Corbusier, în *L'art décoratif d'aujourd'hui*, a încercat formularea unui criteriu orientativ, de asemenea în direcția funcționalității. El observa, de pildă: „Obiectele-membre umane sînt obiecte-tipuri răspunzînd unor nevoi-tipuri: scaune pentru a se așeza, mese pentru a lucra, aparate pentru luminat, mașini pentru a scrie (ei, da!), dulapuri pentru a clasa”¹. Just, prin sensul lui general, criteriul propus de Le Corbusier suferă totuși de o prea accentuată fărîmîțare, de o închistare în tipare prea înguste.

Grupele mari pe care le-am subliniat mai sus nu epuizează, firește, toate produsele de larg consum și nu trebuie să aibă această pretenție după cum nu trebuie să concepem reliefaarea acestor grupe în sensul unor bariere rigide și incomode peste care nu s-ar putea pași. Socotim totuși că ele pot fi luate în considerație ca atare și analizate, din punctul de vedere al temei noastre. Precizăm, totodată, că analiza unor exemple concrete va fi mai amplă și mai detaliată în cadrul grupei de mașini vehicule, și mai restrînsă, mai puțin detaliată, în cazul celorlalte grupe de produse, deoarece o bună parte din produsele de uz casnic ca și din cele strict decorative constituie material de analiză specială pentru alte studii. Ceea ce ne interesează aici în mod deosebit este reliefaarea unor trăsături proprii, care disting diversele grupe de produse de larg consum din punctul de vedere al relațiilor care există între factorii de ordin estetic și celelalte caracteristici calitative. Înainte însă de a purcede la această analiză sînt necesare cîteva observații succinte privind componentele cu încărcătura estetică cea mai însemnată: formele și culorile.



¹ Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Editions Vincent, Freal et C-îe, Paris, pp. 75—76.

În primul rînd trebuie avute în vedere și just înțelese diversele sensuri care se dau noțiunii de formă. Forma exterioară nu epuizează întreaga sferă în ce privește sensul acestei noțiuni. Înainte de toate, forma trebuie înțeleasă ca structurare a unui anumit conținut în părțile lui componente. Forma exterioară a produsului este condiționată în ansamblu, ca profil, de formele interioare, deci de structura conținutului, exprimînd-o, purtînd pecetea ei. Tocmai de aceea încărcătura estetică a formelor este de o natură mai complexă, omului impunîndu-i-se depistarea și perceperea atentă a unor corelații uneori greu de sesizat. Faptul că formele presupun conturarea anumitor structuri de conținut, a anumitor raporturi între diversele planuri, linii și suprafețe, a anumitor volume, toate acestea contribuie ca perceperea și aprecierea estetică a formelor să fie relativ mai complexe decît în cazul culorilor. Deoarece formele ridică probleme mai spinoase și mai complicate, aceasta impune în procesul practic de constituire și determinare a calității produselor o atenție și o grijă sporită față de ele.

În ceea ce privește încărcătura estetică a culorilor este deosebit de relevantă observația lui Marx că simțul culorilor este „forma cea mai populară a simțului estetic”¹. În procesul muncii de transformare a naturii și de confecționare a diverselor produse, calitatea estetică cea mai frapantă și mai frecvent întîlnită și care se cere, de aceea, în mod imperios, și cel mai adesea, apreciată și valorificată este culoarea. Încărcătura senzorială a culorii este debordantă, plină de promisiuni pentru simțul vederii, pe care această calitate estetică îl solicită cu *maximum de intensitate*. În conștiința omului evoluat, perceperea concret senzorială a culorilor declanșează subtile vibrații afective. Faptul că vorbim de nuanțe vesele și triste, delicate și viguroase, calme și excitante, că deosebim tonuri pure și ambigue, calde și reci, ușoare și grele, dovedește că însușirile culorilor și dispoziția creată de ele se contopesc în așa măsură în conștiința noastră, încît cuvintele care caracterizează sentimentele noastre le extindem adesea asupra cu-

¹ K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, p. 58.

lorii¹. Cultivată cu gust, culoarea aduce în ansamblul caracteristicilor de calitate ale produselor de larg consum o notă de scilpitoare și autentică virtuozitate optică, de rafinate surprize cromatice, care ne încântă cu adevărat.

2. Despre estetica vehiculelor

Sub raportul *naturii* funcționalității, aceste produse au ca *trăsătură comună* faptul că servesc la ușurarea deplasării omului (și a unor bunuri) și ca atare le sînt proprii caracteristici tehnic-constructive, în concordanță cu legile complexe ale mișcării mecanice în spațiu. Toate acestea fac ca la vehicule coeficientul de condiționare a calităților estetice de către cele funcționale și constructive să fie considerabil. În raport cu celelalte grupuri de produse de larg consum, la acest grup de produse, calitățile estetice respectă într-o mai mare măsură anumite „canoane” necesare de ordin funcțional și constructiv. Este o trăsătură caracteristică ce se conturează la nivelul *cel mai general* al grupului de produse la care ne referim în paragraful de față. Ea trebuie considerată, însă, într-un mod nuanțat, în raport de următorii factori mai importanți: 1) de particularitățile proprii diverselor vehicule din punct de vedere funcțional și constructiv; 2) de elementele estetice la care ne referim.

Cu privire la primul factor, se impun deosebiri mai ales între avioane și toate celelalte vehicule. Vitezele excepțional de mari pe care trebuie să le dezvolte, rezistența aerului exercitată din plin pe întreaga suprafață a avionului — rezistență care trebuie învinsă într-o măsură cît mai mare, lipsa reazemului „terestru” — ca să spunem așa, toate acestea impun acestui grup de vehicule o precizie tehnic-funcțională, a cărei maximă rigurozitate, extinsă asupra tuturor detaliilor, condiționează, cu puterea unei legi obiective, caracteristicile de ordin estetic. În *acest* caz concret, expresivitatea estetică constă tocmai în măiestria de a da măsura riguros inerentă soluțiilor de ordin funcțional și constructiv. „În nenumărate

¹ Vezi V. Orlov, *Tehnica i estetika*, Gosudarstvennoe izdatelstvo politiceskoi literaturî, Moscova, 1962, p. 10.

rînduri — observa constructorul de avioane O. Antonov — cu am putut observa cum anumite schițe inițiale «libere» ale formei exterioare a avionului, efectuate chiar de mîna unui inginer, cunosător talentat și cu gust, se îmbunătățesc treptat în procesul muncii, se armonizează, și pe baza diferitelor calcule exacte, a diferitelor experiențe a prelucrării detaliate a construcției, se înobilează, căpătînd o finisare elegantă. O asemenea formă, amănunțit prelucrată, este din punctul nostru de vedere pe deplin estetică și produce o impresie plăcută¹.

Forma exterioară a unui vehicul, *silueta lui de ansamblu* — conturată de îmbinarea volumelor și suprafețelor expuse privirii — este condiționată de structura conținutului, anume de soluțiile tehnic-funcționale ale vehiculului respectiv, de factura materialului, de cerințele privind economicitatea. Forma rudimentară a vechilor vase maritime și fluviale, a primelor automobile sau avioane nu poate fi explicată independent de stadiul tehnicii și al științei în momentul istoric respectiv și în acest sens de posibilitatea de a construi mașina, „anatomofiziologic”, într-un anumit fel.

Automobilul cu abur al lui Cugnot (1769) este un vehicul diform, îndeosebi din cauza cazanului cu abur care apare ca o enormă umflătură ce face imposibilă orice unitate a mașinii. Aspectul general al vehiculului este acela al unui melc care-și trăște casa, mult prea mare și anevoioasă pentru puterile lui. Lipsa de proporții unitare, și în consecință de armonie, este impusă aci de soluția tehnică rudimentară. Un pas mai departe — care reprezintă începutul unui salt calitativ — îl constituie automobilul cu motor cu ardere internă al lui Daimler (1892). Mașina seamănă de astă dată într-un mod izbitor, ca formă exterioară, cu o trăsătură. În această fază, încă incipientă, automobilul nu și-a găsit încă forme *proprii*, corespunzătoare conținutului tehnic-funcțional în vădit progres, cu elemente calitativ noi. Se afirma, deocamdată, cu ajutorul unor forme de împrumut. La automobilul Daimler din 1901 procesul de naștere a unor forme proprii, specifice, corespunzătoare unui conținut funcțional și constructiv, deosebit de favorizat de

¹ O. Antonov, *Avionul și estetica*, în „Dekorativnoe Iskusstvo”, 9/1962, pp. 6—7.

inventarea motorului cu ardere internă, începe să se contureze. Astfel, încep să apară elementele caroseriei, proprii vehicului modern: roțile din spate nu mai sînt așa de mari ca la tradiționala trăsură, ci devin egale cu cele din față. Forma generală începe, deocamdată abia vizibil, să capete unele contururi unitare. Urmează limuzina tip 1913 care, departe încă de actualele forme aerodinamice, constituie o etapă însemnată în lanțul perfecționărilor continue, din ce în ce mai rapide, pînă la diverse variante ale automobilului modern. Primul avion cu motoare cu abur, construit de Mojaiski (1882—1883), primul avion cu motor cu ardere internă, construit de frații Wright, care a decolat prin catapultare (1903), primul avion care a decolat cu mijloace proprii de bord, construit de Traian Vuia (1906) — toate constituie momente de seamă în evoluția calității acestor vehicule, momente care au determinat ulterior, treptat, modificări complexe ale formelor. Arhitectura vaselor maritime și fluviale a evoluat, de asemenea, de-a lungul timpului, de la vasele cu viteze foarte reduse, ca niște case plutitoare, arhaice, avînd forme arhitecturale greoaie, pînă la vedetele rapide de astăzi cu siluete zvelte, unitare.

Într-un stadiu cînd mecanizarea vehiculelor *abia se înfiripă*, se experimentează, cînd, prin urmare, soluțiile tehnic-funcționale *îl domină aproape cu totul* pe inventator și constructor, cînd aceste soluții sînt încă rudimentare, problema calităților estetice aproape că nici nu se pune. Dar pe măsură ce exigențele de deplasare rapidă, și pe cît posibil mai ieftină, a oamenilor și a unor bunuri sporesc considerabil, pe măsură ce — ca urmare a acestor exigențe — motorul cu ardere internă este continuu perfecționat, permițînd dezvoltarea unor viteze spectaculoase, formele vehiculelor evoluează *în mod necesar* spre siluete *monolite*, compacte, din ce în ce mai *echilibrate* și *unitare*, capabile să străbată cu relativă ușurință mediul în care se mișcă și care să permită o manevră din ce în ce mai puțin greoaie a vehiculelor. Tocmai (cu precădere) caracterul monolit, echilibrat și unitar al formelor *permite* și *solicită* aprecierea lor și din punct de vedere estetic, *ca fiind armonioase*. Așadar, caracterul funcțional-constructiv al formelor a deschis porțile aprecierii estetice a acestora. Fără îndoială, acest lucru nu s-a petrecut deodată, ci lent,

prin acumulări treptate, încît este aproape imposibil de depistat în acest sens un moment anume, foarte concret. Dar pe măsură ce aprecierea estetică se impune ca atare, *măsura frumosului* devine un coeficient care — în determinarea calității vehiculelor — se impune în mod *distinct, devenind o preocupare tot mai conștientă*. Dar chiar astăzi se mai întîmplă uneori ca această tendință să fie ignorată în procesul de producție al vehiculelor, ceea ce echivalează cu un anacronism supărător într-un domeniu important al culturii materiale și totodată cu lezarea unor gusturi estetice în dezvoltare. În general vorbind, a început să se manifeste, încă cu cîteva decenii în urmă, grija ca silueta vehiculelor, *respectînd granițele condiționării ei de ansamblu de către structura funcțional-constructivă*, să nu fie totuși sărăcită printr-o subjugare absolută față de această structură. Astfel, diverse elemente concrete de detaliu — dar de loc neglijabile — ale siluetei, *tocmai pentru a o sublinia și a o pune mai complet și mai complex în valoare pe aceasta*, se afirmă într-o multitudine de variante, cu o anumită independență relativă față de soluțiile tehnic-funcționale. Consultarea creatorilor camionului românesc S.R.-131, denumit „Carpați”, producție a uzinelor „Steagul Roșu” (Brașov), ca și a unor specialiști de la uzinele „Tudor Vladimirescu” (București), precum și a creatorilor noului tractor U-650, producție a uzinelor „Tractorul” (Brașov), confirmă în bună măsură această tendință. Procesul de proiectare, de concepere, al mașinii „Carpați”, concretizat într-o varietate de machete fotografiate, a parcurs un drum care ilustrează, fără echivoc, exigențele creatorilor față de calitatea estetică cît mai ridicată a siluetei mașinii, a diverselor ei părți componente pînă în cele mai mici detalii ale procesului de finisare. În varianta nr. 1*, aripile mașinii pe lîngă că au dimensiuni prea mari în lățime, alterînd jumătatea din față a siluetei mașinii, ele sînt proiectate în îmbinări unghiulare, colțuroase care *nu se armonizează* cu liniile curbe *de ansamblu*, pe baza cărora au fost proiectate formele cabinei, ale parbrizului, ale capotei, măștii etc.

* Precizăm că numerotările variantelor sînt date de noi, din necesități de analiză.

Subliniem că, la rîndul lor, aceste linii de ansamblu au fost condiționate de necesități funcționale, tehnologice și de economicitate. Astfel, geamul de parbriz panoramic a fost adoptat ca o necesitate funcțională: în condițiile în care noua mașină are un demaraj puternic, dezvoltînd viteze pînă la 100 km pe oră, cîmpul de vizibilitate al șoferului a trebuit să devină mai larg și cît mai comod. Carenajul exterior a trebuit să rezolve două probleme importante: consum redus de material și o greutate proprie impusă cît mai mică. De aci a rezultat necesitatea ca diversele suprafețe să fie cît mai reduse din punctul de vedere al spațiului ocupat. Or, astfel de suprafețe puteau fi tocmai cele bazate pe linii curbe, linii pe care carenajul exterior le-a adoptat, ținîndu-se seama totodată de posibilitățile de rezolvare tehnologică prin ambutisare.

Analizînd varianta la care ne-am referit mai sus, creatorii mașinii au considerat-o necorespunzătoare nu din punct de vedere funcțional și constructiv, deoarece în această privință nu interveneau obiecții de principiu, ci, în primul rînd, din punctul de vedere al calităților estetice. S-a considerat mai corespunzătoare — din punctul de vedere al formei estetice a aripilor — varianta nr. 2, deoarece aici și dimensiunile, și liniile se armonizează într-un mod sporit cu fațada mașinii. În varianta nr. 5 — care reprezintă însuși camionul „Carpați” pus în circulație — forma aripilor este aceeași cu cea din varianta nr. 2. În variantele nr. 3 și 4, cea de-a doua pereche de faruri se află în linie orizontală cu prima. Aceasta ducea, însă, pe orizontală, la dimensiuni prea mari ale măștii, ceea ce iarăși altera, sub aspect estetic, echilibrul părții din față al mașinii. Renunțîndu-se la această variantă, s-a hotărît dispunerea celor două perechi de faruri în linie verticală, așa cum se află în varianta finală (nr. 5). Și exemplele care dovedesc că anumite elemente concrete, de detaliu, ale formei exterioare nu sînt condiționate în mod absolut, din punctul de vedere al calităților estetice, al finisării lor, de caracteristicile tehnic-funcționale și de cele de economicitate pot fi înmulțite. Cele două pliuri paralele de pe capota mașinii „Carpați” au fost proiectate ca avînd exclusiv un rol estetic: ele dau privitorului iluzia îngustimii capotei, ceea ce sporește suplețea siluetei de ansamblu.

Numai pentru calitatea estetică ridicată a formelor emblemei, pe care o poartă mașina, a fost instituit de către conducerea uzinelor „Steagul Roșu” un întreg concurs dotat cu premii, ceea ce reflectă, între altele, o grijă deosebită pentru calitatea finisării. Exigențele față de calitatea estetică a formelor sporesc continuu chiar la acele vehicule — ca, de exemplu, la tractor — cu care pietonul se întâlnește într-o mult mai mică măsură decît cu automobilul. De la bun început conducerea uzinelor „Tractorul” și proiectanții din cadrul Serviciului constructorului-șef și-au pus problema aspectului estetic al noului tractor, al formei, al siluetei lui. S-a cerut unui arhitect specialist o serie de schițe, de profiluri, care să contureze o siluetă de ansamblu corespunzătoare nu numai din punct de vedere funcțional și constructiv, dar și din punct de vedere estetic. În unele siluete create de arhitect, masca era astfel concepută încît lungea prea mult mașina, ceea ce dădea naștere la unele dificultăți din punct de vedere funcțional, iar executarea ei necesita material în plus. Constructorii au modificat unele piese ale mașinii în așa fel, încît să se poată păstra calitatea estetică creată de arhitect, silueta tractorului, o siluetă suplă, armonioasă. S-au modificat, de pildă, radiatorul de apă și prinderea filtrului de aer, care a fost mascat sub capotaj, tocmai pentru a favoriza impresia de armonie pe care trebuie s-o creeze o siluetă unitară.

Formele aerodinamice, devenite foarte populare la vehiculele moderne, sînt — din punctul de vedere al genezei lor — de natură funcțional-constructivă. Dar perceperea caracterului lor deosebit de echilibrat, de corp monolit, suplu, sugerează cu intensitate mișcarea în spațiu, evocă, din punct de vedere estetic, senzația vitezelor spectaculoase. Aceasta sporește tentația de a exagera uneori, în procesul practic de constituire și determinare a calității vehiculelor — speculîndu-se în mod gratuit efectele estetice, caracterul aerodinamic al formelor (îndeosebi al automobilelor), violentîndu-le peste măsura inerentă impusă de caracteristicile de ordin funcțional și constructiv.

Pentru asigurarea unei calități estetice superioare a diverselor elemente și detalii ale formei, pentru asigurarea unei finisări care să tindă spre desăvîrșire, sînt necesare, fără în-

doială, condiții corespunzătoare de realizare tehnologică. Fără acestea, diverse exigențe estetice rămân neîmplinite sau împlinite numai parțial. Totodată este necesară măiestria muncitorului, virtuozitatea lui în a da, cu adevărat, măsura inerentă produsului respectiv. La autobuzele create de uzinele „Tudor Vladimirescu” din capitală, discul roții, de exemplu, constituie un detaliu cu un efect estetic deosebit mai ales prin pliurile circulare pretențioase (în sensul bun al cuvântului), perfect finisate și strălucitoare. Dar această înfățișare a discului ar fi fost imposibilă fără mașina „Druckbank” care asigură o realizare tehnologică superioară a discului și a detaliilor lui. Însă la superioaritatea execuției acestei piese contribuie, într-o foarte mare măsură, măiestria muncitorului respectiv, experiența și talentul lui. Nu rareori potențele unor condiții tehnologice de calitate sporesc considerabil în măsura în care condițiile respective se conjugă, în procesul de confecționare a produselor, nu numai cu măiestria, cu virtuozitatea profesională a muncitorilor, ci și cu un gust estetic autentic care trebuie să se facă simțit.

În ceea ce privește culorile, alegerea lor — atunci când ne referim îndeosebi la grupul foarte important al automobilelor de largă circulație — depinde în mod considerabil de exigențe care vizează satisfacerea unor gusturi variate. În comparație cu formele, alegerea culorilor, aprecierea lor, are o independență relativă mai pronunțată față de caracteristicile de ordin funcțional, constructiv etc. O dovedește, de pildă, faptul că colectivul care a creat camionul „Carpați” a stabilit pentru acest vehicul, privind ansamblul loturilor care au fost sau vor fi puse în circulație în întreaga țară, nu mai puțin de 5 culori diferite și 3 combinații de 2 culori. Amintim că vechiul camion „Steagul Roșu”, considerat în totalitatea loturilor acestui produs, avea o singură culoare. Varietatea coloristică din ce în ce mai pronunțată se constată și la vehiculele fabricate de uzinele „Tudor Vladimirescu”. Creatorii noului tractor românesc, U-650, au decis ca mașina să aibă, spre deosebire de cea veche, cu o singură culoare, o combinație de 2 culori. Așadar, toate cele trei mari întreprinderi de vehicule din țara noastră — „Steagul Roșu”, „Tudor Vladimirescu” și „Tractorul” — se orientează spre o varietate coloristică a

produselor lor, din ce în ce mai pronunțată. Această orientare se încadrează în tendința mai generală pe plan mondial de a se lărgi aria nuanțelor coloristice a vehiculelor. Avem în vedere aspectul coloristic al acelor forme expuse în *permanență* privirii pietonului, a călătorului care utilizează vehiculul și a conducătorului lui.

De o deosebită însemnătate în *stabilirea și aprecierea* gamei coloristice a formelor proprii vehiculelor de largă circulație, utilizate de mase largi de oameni, este luarea în considerație a *ansamblului* arhitectural și urbanistic în care vehiculul modern se încadrează tot mai mult. *Potențele* estetice ale aspectului coloristic al vehiculelor sporesc sau scad față de exigențele de gust, în măsura în care acest aspect aduce o contribuție *specifică*, cât de modestă, la conturarea unei armonii urbanistice de *ansamblu*, capabilă să înlăture monotonia străzii, să solicite privirea, s-o învioreze, fără s-o obosească.

Fără îndoială, se impun anumite nuanțări dacă luăm în considerație diverse vehicule. La avioane, de pildă, alegerea culorii albe a suprafeței mașinii este determinată, în cea mai mare măsură, de cerințe de ordin funcțional: pentru a micșora influența razelor solare, pentru a nu lăsa să se creeze înăbușeală în saloane atunci când mașina se găsește pe pământ.

Mai trebuie luat în considerație încă un aspect: faptul că formele și culorile nu există izolate unele față de altele. Culorile apar ca fiind aplicate formelor, deci ca forme colorate, pe care privirea noastră le percepe unitar. Tocmai de aceea culorile nu pot fi aplicate formelor pur și simplu la întâmplare, fără riscul de a leza calitatea estetică a produselor respective. Fenomenul iradiației culorilor, influențând din punct de vedere optic dimensiunile formelor, aceasta impune alegerea nuanței culorilor în raport cu proporțiile pe care le au diferite forme. Astfel, nu poate fi neglijat faptul că formele colorate în tonuri deschise par mai mari iar cele în culori închise par mai mici¹. Între formă și culoare trebuie să existe o *armonizare* în așa fel constituită, încât cele două elemente estetice să se sprijine reciproc.

¹ Vezi Z. Solomon, L. Adler, C. Enache, *Culoarea în arhitectură*, Editura Tehnică, București, 1960, p. 19.

3. Despre estetica produselor de uz casnic

Este o grupă de produse relativ greu de conturat din punct de vedere teoretic, din cauza a foarte multor nuanțe deosebite între diversele obiecte care, eventual, s-ar încadra aici. Uneori se folosește noțiunea de produse de „uz curent”. Aceasta ni se pare, însă, mai puțin sugestivă și este atât de largă, încât, devine imprecisă. În fond și un automobil, o motocicletă, o bicicletă au devenit în vremea noastră obiecte de uz curent, fără să putem spune că sînt produse de uz casnic. Pe de altă parte, noțiunea de „produs de uz casnic” este folosită adeseori în sens prea limitat, simplist. La nivelul contemporan al cerințelor foarte complexe de civilizație și confort în viața zilnică a omului muncii, însăși această noțiune trebuie îmbogățită. În condițiile în care nevoile „casnice” cresc în complexitate, pe linia împletirii subtile a unor nevoi materiale cu cerințele spirituale, noțiunea de „produs de uz casnic” își revendică dreptul la un prestigiu mai mare decît l-a avut în condițiile în care nenumărați oameni ai muncii erau nevoiți să folosească în gospodăria lor cîteva obiecte foarte modeste, cenușii, în condițiile în care aceștia deveniseră victimele unei mărfi de duzină, mohorîtă, de o monotonie exasperantă. Încă cu aproape o jumătate de veac în urmă, L. Irimescu observa cu amărăciune în revista „Arta și frumosul”: „Această marfă de duzină este atât de introdusă în pătura mijlocie, încît o fată e dezonorată dacă n-aduce zestre un astfel de muzeu de urîtenie: patul în tăblii, măsuța cu oglindă, masa cu macatul ei, cele 6 scaune cu picioare sucite și sculptate pentru a avea cît mai multe cuiburi de praf. Asta e tot ce a găsit mai frumos gustul artistic al burghezului. Vizitați cartierele funcționarilor, casele acele construite lamentabil, din punctul de vedere al frumosului, de către stat, intrați la unul sau la altul, decorul e același, iarăși inevitabila măsuță cu oglindă, patul cu tăblii de fier zugrăvite etc. etc. Oare nu s-ar putea din nou introduce puțină

artă în aceste mohorîte gospodării atît de asemănătoare?”¹. Rezolvarea pozitivă a acestei întrebări justificate cerea, însă, numeroase și complexe schimbări în modul de viață al oamenilor, schimbări realizabile abia în cadrul noii orînduiri sociale. Produsele de uz casnic trebuiau înnobilate printr-un efort colectiv de înlăturare a vechilor mediocrități. Acestei exigențe au început să-i răspundă și unii artiști plastici de prestigiu (Zoe Băicoianu, Dan Paroescu și alții), care, printr-o valorificare creatoare a posibilităților coloristice și de modelare a sticlei — de pildă, au reușit să confere unor produse (lămpi de noapte, căni, sticle, pahare etc.) un spor de personalitate, înobilîndu-le, smulgîndu-le din anonim. Este vorba, în această privință, nu de sublinierea ostentativă a factorului estetic, ci de forme care — concordînd cerințelor funcționale — solicită privirea prin caracterul lor echilibrat, se impun prin armonia modelajului, a simplității liniilor; este vorba, de asemenea, de culori care atrag prin vioiciunea pe care o degajează varietatea și puritatea tonurilor. Toate acestea poartă pecetea unui autentic efort creator; produsele ne solicită atenția pentru că ele întruchipează strădania de a valorifica multilateral însușirile inerente unui anumit material.

Fără îndoială, trebuie să ținem seama de faptul că, sub raportul funcționalității, al caracteristicilor constructive, al materialului, al economicității, produsele de uz casnic sînt foarte variate. Ele au totuși *comun, caracteristic*, faptul că, în ansamblu, sînt destinate să satisfacă cît mai deplin nevoi biologice cum ar fi: nevoia de hrană și deci prepararea și păstrarea ei; de odihnă; de igienă etc., la *nivelul* unor exigențe de civilizație și confort cît mai profunde și mai complexe. Un ansamblu de produse de uz casnic confecționate la un nivel calitativ superior contribuie la crearea unei ambianțe confortabile, civilizate, în cadrul căreia nevoia de odihnă — de pildă — presupune mai mult decît un sens strict biologic; ea implică și cerința unei destinderi active, superioare. Însuși sensul strict biologic al odihnei (somnul) presupune un fond umani-

¹ Louise Irimescu, *Arta și frumosul la sate și la orașe*, în „Arta și frumosul” (revistă ilustrată bilunară de arte aplicate), anul I, nr. 2 din 5 aprilie 1916, p. 19.

zat de confortul, de ambianța creată satisfacerii acestei nevoi. La fel satisfacerea nevoii de hrană presupune un ansamblu de produse de uz casnic, capabil să creeze un cadru civilizat care imprimă acestei nevoi calitatea umanizării.

Și la produsele din grupa de care ne ocupăm în paragraful de față, caracteristicile calitative de ordin funcțional, constructiv, materialul, economicitatea, condiționează în bună măsură pe cele estetice și îndeosebi formele. Ne vom limita în această privință la unele exemple mai elocvente.

Cum s-a mai subliniat (îndeosebi în unele articole publicate de specialiști în revista „Contemporanul”) nevoile sporirii spațiului locuibil, plastica apartamentelor actuale, procedeele tehnologice moderne de fabricare ca și materialele noi (plăcile aglomerate, plăcile fibro-lemnoase, semifabricatele de furnire stratificat-mulate etc.) — toate acestea cer și fac posibilă realizarea unui mobilier care să satisfacă funcții combinate¹. *Multifuncționalitatea* nu este o noutate a epocii noastre, dar ea tinde să devină în mod special, într-o măsură din ce în ce mai însemnată — din motivele amintite, o trăsătură caracteristică a mobilei moderne. La rîndul ei, această trăsătură necesită stabilirea unor raporturi foarte riguroase, cît se poate de raționale, în ceea ce privește asamblarea diverselor părți componente ale produsului care trebuie să fie totodată ușor de mînuit. Or, aceasta condiționează adoptarea unor forme și linii simple și suple. În mare măsură tocmai simplitatea și suplețea sînt calitățile ce constituie conținutul expresivității estetice a formelor mobilierului modern.

Simplitatea constituie o trăsătură comună foarte multor obiecte de uz casnic pe care le folosește omul contemporan, trăsătură condiționată de diverși factori tehnic-funcționali. Simplitatea formelor unui frigider perfect finisat — care impresionează, incontestabil, într-un mod plăcut privirea noastră — este condiționată de asamblarea rațională a caracteristicilor constructive interioare ale produsului, de necesitatea amplasării lui într-un spațiu cît mai economic și, firește, de mijloace tehnologice de realizare cît mai avansate. Năzuința de

¹ Vezi și articolul, Claudiu Lăzărescu, *Condiții noi pentru proiectarea și fabricarea mobilei*, în „Contemporanul” din 15 II 1963.

a confecționa obiecte de uz casnic degajate de diverse linii și planuri greoaie, contorsionate, cu forme perfect echilibrate, armonioase prin însăși simplitatea lor, este determinată de necesitatea de a fi mînuite cu ușurință. Acest obiectiv este pe deplin realizabil prin creșterea continuă a posibilităților tehnologice actuale. Exemplele care reliefează faptul că și în ceea ce privește grupul produselor de uz casnic caracteristicile calitative de ordin tehnic-funcțional condiționează în bună măsură pe cele estetice pot fi, fără îndoială, înmulțite.

La acest grup, însă, însăși natura funcționalității și a caracteristicilor constructive permite o independență relativă, și deci și o varietate mai pronunțată, mai pregnantă, a calităților estetice, în comparație cu produsele din grupul mașinilor-vehicule. Aceasta atît în ceea ce privește formele multora din produsele de uz casnic, cît și în ceea ce privește culorile. Este semnificativ faptul că în ultimii ani formele și culorile unora dintre produsele de uz casnic au început să se înmulțească, să devină mai variate, firește și din necesități tehnic-funcționale, dar și ca rezultat al creșterii exigențelor și gusturilor estetice. În momentul de față se produc în țara noastră 4—5 tipuri deosebite ca formă (fie total fie în anumite detalii) ale mașinii de spălat. La tipurile „Pălăniș-60” „Crinul” corpul mașinii este „rănit” de diverse orificii negre, foarte vizibile pe fondul alb al respectivului produs, orificii prin care ies în afară furtunul și firul electric. Toate acestea, plus aparatul de stors, care se adaugă corpului cilindric, creează o supraîncărcare de accesorii care alterează unitatea produsului, echilibrul lui, impresionînd ochiul într-un mod neplăcut. Cu tipul „Albalux”, forma s-a îmbunătățit simțitor atît prin ascunderea multora dintre accesorii care alterau din punct de vedere estetic silueta produsului, cît și prin asamblarea generală mai riguroasă și mult mai îngrijită. Capacitatea acestuia de a solicita privirea a sporit în mod deosebit și datorită îmbunătățirii coloritului: albul „medical”, cam rece, lipsit de vibrație, a fost înlocuit cu o nuanță fină, pastelată, de vernil.

O mare varietate de forme și culori — în continuă creștere — este abordată în confecționarea lustrelor. Firește, forma lustrei trebuie să corespundă neapărat unor cerințe tehnic-

funcționale. Totuși ar fi o exagerare să se susțină că varietatea foarte întinsă a formelor și culorilor acestui produs este determinată pentru fiecare tip în parte de caracteristici tehnico-funcționale. Deplina „acoperire” — ca să spunem așa — a acestei varietăți o constituie aici multitudinea gusturilor estetice. Și mai pregnantă, mai întinsă, este varietatea calităților estetice¹, atunci când avem în vedere covoarele, carpetele, stofele de mobilă, perdelele etc.

În legătură cu aceasta se impune, însă, de îndată, observația că *nu orice* variație trebuie pusă pe seama gustului estetic de calitate.

Adeseori, în trecut, tendința burghezului de înavuțire continuă, indiferent prin ce mijloace, aviditatea acestuia în sporirea cantitativă a averii și-au pus amprenta și asupra gustului, prin confecționarea unei asemenea ambianțe estetice care să sugereze îmbogățitului prosperitatea sa, care să măgulească și să întrețină sentimentul lui de om avut. Îmbogățitul arogant și incult etala într-un mod ostentativ decorația vulgară, revărsată în aglomerări stridente și dezordonate, tocmai pentru că vedea în aceasta un simbol al belșugului său. În fața unei asemenea decorații oamenii cu gust autentic se crispează. Cu câteva decenii în urmă, pictorul Francisc Șirato observa faptul că în condițiile în care un anumit gust estetic inferior „e atras de podoabă”, industria capitalistă „a produs marfă ieftină și ca preț, care să corespundă acestui gust. Un obiect e mai dorit nu atât pentru frumusețea ce emană din proporțiile lui simple sau din grația cuprinsă în conturul formeii lui, cât pentru accesoriul decorativ, deplasat și vulgar”². Și astăzi încă mai găsim în unele din magazinele noastre de bunuri de larg consum stoffe de mobilă invadate de încărcături florale, care irită și obosesc, unele covoare care pun în locul decorației odihnitoare, reconfortante, stridentele cromatice. Firește, nu decorația florală ca atare trebuie repudiată, ci denaturarea acestei decorații prin aglomerări greoaie de

¹ În legătură cu varietatea vezi și studiul elaborat de M. Breazu, în care s-a analizat pe larg categoria de ornament.

² F. Șirato, *Prospecțiuni plastice*, p. 49.

motive care distonează cu simplitatea formelor mobilei moderne și caracterul echilibrat al acestor forme.

La cealaltă extremă — aceea a diminuării sau neglijării însemnătății pe care o are varietatea calităților estetice — se situează unele produse de uz casnic care persistă într-o monotonie și sărăcie a formelor și culorilor. Cu toate succesele înregistrate pe această linie, mai întâlnim încă unele produse din porțelan, din faianță, din sticlă, care impresionează neplăcut prin forme lipsite de fantezie, aceleași de decenii, printr-un colorit lipsit de vibrație. Un articol publicat în „Scînteia”, privind calitatea unor produse de uz casnic, atrăgea atenția că „pentru îmbogățirea sortimentului, pentru ridicarea calității produselor, ar fi nimerit ca întreprinderile să se intereseze mai îndeaproape de formă și finisaj, să consulte și să țină într-o mai mare măsură seama de observațiile și sugestiile celor care le folosesc”¹. Nu poate fi neglijat faptul că acolo unde factorul estetic autentic se cere să fie pus în valoare, într-un mod mai pregnant, crește și posibilitatea ca el să influențeze, într-o anumită măsură, calitatea în ansamblu a produsului respectiv. Însemnătatea varietății estetice a formelor, a liniilor și culorilor, a finisajului obiectelor de uz casnic sporește considerabil, deoarece omul contemporan — constructor al socialismului și comunismului — în intimitatea vieții lui de familie, în orele de odihnă *activă*, este slujit în permanență de un complex de obiecte care-l înconjură și pe care are în mod real posibilitatea să și le procure.

4. Despre estetica produselor vestimentare

Din punct de vedere funcțional acest grup de produse vizează, fără îndoială, un factor biologic — apărarea împotriva intemperiilor, protejarea corpului omenesc față de acțiunea anumitor factori dăunători din mediul înconjurător. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, nereducându-se doar la acest factor, funcționalul în vestimentație implică și un sens

¹ Paul Constantin, *Pe masă, tacîmuri bune și frumoase*, în „Scînteia” din 5 mai 1963.

care se referă la posibilitățile create corpului omenesc de a se mișca liber, degajat, în raport cu desfășurarea procesului muncii și cu activitățile recreative. Firește, ar fi o exagerare cu totul vulgarizatoare să se pună acest sens funcțional în dependență nemijlocită de problema caracterului de clasă. Dar nu poate fi ignorat faptul că la nivelul foarte larg, al unei întregi orînduiri, acest aspect capătă anumite nuanțe, însemnătatea lui scade sau sporește. În societatea socialistă, în care masele cele mai largi de oameni ai muncii sînt vital interesate ca activitatea productivă să fie cît mai rodnică, însemnătatea unui complex de produse vestimentare care să fie adecvate diverselor activități sporește. Ritmul trepidant, accelerat și deosebit de complex al vieții constructive contemporane, lipsită de lenevie, cere ca omul muncii să fie cît mai liber în mișcări, neîncorsetat, ceea ce presupune, între altele, dimensiunile cele mai corecte, perfect corespunzătoare. În acest sens este semnificativ faptul că, pentru a se asigura fabricarea unor produse de bună calitate, prin utilizarea unor dimensiuni cît mai corecte, la Fabrica de confecții „București” a fost înființată o grupă de studii și cercetări antropometrice care au avut ca obiectiv efectuarea unui studiu biostatic asupra dimensiunilor corpului omenesc la o populație grupată pe profesii, vârste și regiuni. Acest studiu s-a întreprins prin analizarea a peste 70 000 de măsurători care au fost efectuate în toată țara. Scopul acestor măsurători a fost modificarea standardului de dimensiuni care, după cum arată practica, și potrivit sesizării consumatorilor și a organelor comerciale de stat, nu erau întru totul corespunzătoare.

O îmbrăcăminte comodă din punct de vedere funcțional, fără dimensiuni și accesorii neraționale, este o cerință calitativă, peste care nu se poate trece cu ușurință. Expresivitatea estetică a simplității vestimentației moderne este condiționată în bună măsură tocmai de acest sens funcțional. Simplitatea apare aici condiționată nu de o simplificare, de o sărăcire a vieții, ci, dimpotrivă, de o îmbogățire a ei în sensul desfășurării unei activități complexe. În afară de aceasta, însuși sensul biologic al funcționalității condiționează într-o anumită măsură factorii de ordin estetic. Ne referim, în această privință, la necesitatea de a acorda aspectul general al vesti-

mentației cu anotimpurile care reclamă ca oamenii să se îmbrace într-un anumit fel.

Dar în domeniul vestimentației, relativa independență a caracteristicilor calitative de ordin estetic, față de caracteristicile strict funcționale, este mai pronunțată decît la oricare dintre grupele de produse la care ne-am referit anterior. De aci se naște posibilitatea ca ponderea pe care o ocupă calitățile estetice în influențarea calității de ansamblu a piesei vestimentare să fie deosebit de accentuată. Publicul larg manifestă exigențe sporite atunci cînd este vorba de aspectul estetic al îmbrăcămintei, tocmai pentru că în acest domeniu calitatea este influențată într-un mod considerabil, *foarte distinct*, de factorul estetic. Valoarea vestimentației depășește funcțiile de protejare și de mișcare liberă degajată a corpului în procesul diverselor activități umane; un larg complex vestimentar este capabil să influențeze, într-un mod pregnant, asupra gusturilor în viața cotidiană, să contribuie la formarea și afirmarea lor. Este, de aceea, pe deplin justificată atenția multilaterală acordată esteticului în afirmarea calității vestimentației moderne, la ultimele congrese internaționale de modă.

Relativa independență, deosebit de pronunțată, a factorului estetic în vestimentație, față de caracteristicile strict funcționale, se exprimă mai ales în *imensa* varietate a modelelor, a formelor, liniilor și culorilor. Oricît ne-am strădui să găsim o justificare strict funcțională pentru această varietate, explicația apare insuficientă, limitată, deoarece rămîne în bună parte neacoperită. În acest domeniu exigențele frumosului, multitudinea gusturilor reclamă un efort continuu de înnoire în direcția intensificării varietății, de înnoire a componentelor de ordin estetic ale calității. Către sfîrșitul primei jumătăți a anului 1962, sectorul de tricotaie și de confecții al Ministerului Industriei Ușoare a făcut un scurt bilanț semnificativ, între altele, pentru îmbogățirea și îmbunătățirea sortimentelor. Astfel, evoluția activității de creație, materializată în procesul de producție, reliefează cîteva cifre edificatoare: de la 653 de articole noi în anul 1957 la 2 200 de articole noi în anul 1962. Aceasta în sectorul tricotajelor. În sectorul confecțiilor, de la 322 de articole noi în 1959 s-a ajuns la 2 700 în anul 1962. Iată și alte exemple: în anul 1961, sectorul industrial

de textile — îmbrăcăminte din țara noastră a prezentat la tradiționalul Pavilion de mostre 5 239 de exponate, dintre care 529 de articole noi. În toamna anului 1962, la cel de-al 4-lea Pavilion de mostre, același sector a prezentat 13 000 de exponate, din care cea mai mare parte au alcătuit-o articolele noi. Ar fi exagerat să se susțină că cerințele strict funcționale s-au schimbat într-atât de la an la an, încât să justifice o creștere atât de mare și continuă a numărului produselor vestimentare noi, într-un timp foarte scurt.

În constituirea și determinarea calității vestimentației, exigențele înfăptuirii frumosului tind să se impună cu pregnanța unui imperativ deosebit de puternic al ambianței cotidiene. Dar de aci rezultă și însemnătatea deosebită pe care o prezintă educația unor gusturi autentice, ferite atât de snobismul ostentativ și teribilist cât și de înzorzonarea vulgară și greoaie. Pentru că — trebuie să adăugăm — nu tot ceea ce este declarat drept nou întruchipează neapărat o calitate superioară, corespunzătoare unui gust autentic. Nu este sarcina studiului de față să încerce o definiție exhaustivă a noului în vestimentație. Subliniem numai că tendința spre simplitatea expresivă, mereu mai accentuată în vestimentația modernă, este incompatibilă atât cu prețiozitățile snobe, de *dandy*, cât și cu gustul pentru aglomerările și încărcăturile vulgar-decorative. În această privință mai sînt încă necesare eforturi susținute de a elimina treptat unele produse vestimentare confecționate în grabă, cu o grijă redusă pentru calitatea lor estetică, fie în sensul înzorzonării, fie în al rudimentarității, a lipsei elementelor menite să trezească, o dată cu satisfacția bunei lor utilități, și satisfacția purtării unui obiect frumos.

Însemnătatea deosebită a factorului estetic în ansamblul caracteristicilor calitative ale produsului vestimentar este dată în mod considerabil și de faptul că acest factor constituie el însuși un complex. Produsele vestimentare gata confecționate, pe care omul le utilizează într-o anumită împrejurare, presupun — din punctul de vedere al realizării calităților estetice — armonizarea culorilor între ele, a culorilor cu desenul, a culorilor și desenului — pe care le asigură textilistul — cu linia pe care o dă croitorul, corespunzător formelor corpului unei anumite persoane. Aceasta presupune ca în realizarea

calității obiectelor vestimentare să nu fie pierdută din vedere *perspectiva produsului final*, veșmîntul ca atare, care implică constituirea unei *unități armonioase* atât în ceea ce privește elementele veșmîntului însuși, cât și în ce privește raportarea piesei confecționate la trăsăturile unui anumit corp omenesc. Adeseori — înainte de a fi îmbrăcate — o serie de piese vestimentare apar ca ireproșabile, dar de îndată ce sînt îmbrăcate par, mai degrabă, un soi de tipare fără cusur, aplicate unor manechine¹. Această „înstrăinare“ este îndeosebi rezultatul faptului că, în confecționarea produselor vestimentare, nu se ține întotdeauna și în suficientă măsură seama tocmai de necesitatea de a armoniza liniile pieselor respective cu diversitatea trăsăturilor, de la un corp omenesc la altul.

Calitatea superioară a produsului final depinde, într-o foarte mare măsură, de calitatea diverselor produse componente (stofe și nenumărate alte produse textile, pielărie etc.) care conțin *in nuce* virtuțile ce vor fi puse *pe deplin* în valoare de măiestria croitorului. La rîndul ei, calitatea estetică superioară a produselor componente este realizabilă în măsura în care există condițiile tehnologice necesare pentru a traduce în viață, nealterat, proiectul creatorului. Dacă — așa cum am subliniat — factorul estetic în vestimentație are o independență relativă deosebit de pronunțată față de anumite cerințe strict funcționale, realizarea lui calitativ superioară este condiționată în mare măsură de factori de ordin tehnologic. La întreprinderile textile din Galați un număr de 8 modele noi de țesături au fost puse în fabricație în 80 de nuanțe coloristice². În 1964, la întreprinderea de textile „Dacia“, s-au realizat în cîntec zilei de 23 August 37 de desene noi în 140 de poziții coloristice. Astfel de cifre confirmă încă o dată însemnătatea pe care o are varietatea în domeniul vestimentației. Dar această varietate ar rămîne un simplu deziderat dacă n-ar exista cuceririle chimiei și tehnicii moderne în domeniul coloranților și al diverselor prelucrări a materialelor, care să permită materializarea *tehnologică* cea mai corespunzătoare a acestei varietăți.

¹ Vezi și *Educarea bunului-gust* (convorbire realizată de Neaga Graur) în „Contemporanul“ din 1 mai 1964.

² Vezi „Scînteia“ din 4 mai 1963.

Un ultim aspect la care ne vom referi în acest paragraf este acela al valorii finisajului. Dacă un produs vestimentar este sau nu pe placul consumatorilor, dacă el se vinde sau rămîne cu anii în rafturile magazinelor, aceasta depinde în mare măsură de calitatea finisajului. Finisajul produselor confecționate este tocmai operația care asigură fixarea aspectului final al produsului, contribuind la înnobilarea lui. Cu cît factorul estetic al calității este mai pregnant, însemnătatea finisajului sporește. Tocmai de aceea în domeniul producției vestimentare problemele finisajului preocupă în mod deosebit, ele *au prestigiu* în constituirea și determinarea unei calități superioare. Un rol deosebit în asigurarea unui finisaj superior al pieselor vestimentare îl are faptul că în liniile tehnologice dintr-o serie de întreprinderi de confecții din țara noastră au fost introduse mașini și dispozitive moderne, cum sînt: mașini de rihuit gulere, presingurile pneumatice semiautomate, mașini moderne de cusut, de făcut butoniere, de cusut nasturi, de montat mînece etc. Un astfel de complex tehnologic contribuie la o prelucrare superioară a detaliilor, sporind capacitatea produsului de a avea o „personalitate” bine conturată, capabilă să ne atragă.

5. Cîteva observații

despre estetica produselor exclusiv decorative

Se poate vorbi, fără îndoială, de un grup de produse de larg consum a căror funcție este tocmai aceea de a „fi private”, în sensul satisfacerii unor cerințe estetice. Funcționalitatea lor este, *în esență*, de natură estetică. Ne referim la acele obiecte (diferite vase, figurine, bibelouri etc.), menite să decoreze interioarele. Spre deosebire de toate celelalte grupuri de produse la care ne-am referit anterior, la produsele din acest grup calitățile funcționale se identifică cu cele estetice într-o asemenea măsură, încît funcționalitatea lor este însăși calitatea estetică.

Deoarece la produsele din acest grup funcționalitatea este însăși afirmarea frumosului, orice deficiență, cît de neînsemnată, iese în evidență cu mult mai pregnant decît în cazul

altor produse la care unele slăbiciuni mărunte de ordin estetic pot fi, eventual, mascate, acoperite, de calități funcționale și constructive superioare. Astfel, în ceea ce privește obiectele strict decorative, exigențele privind realizarea caracteristicilor calitative de ordin estetic sporesc considerabil. Este adevărat și îmbucurător faptul că oamenii muncii, iubitori de frumos, își pot procura din magazinele noastre unele obiecte decorative realizate cu un bun-gust incontestabil. Complexul industrial de faianță și sticlă — Sighișoara, de pildă, a reușit să creeze o serie de produse din faianță, remarcabile, între altele, printr-un procedeu nou de decorare — glazurile scurse. Acest procedeu permite pe de o parte o infinită varietate coloristică — subtilă și discretă, care solicită atenția unui ochi rafinat, iar pe de altă parte, o fuziune perfectă a multitudinii de nuanțe. Din punct de vedere coloristic, glazurile scurse permit — la o serie de produse din faianță — realizarea, la un înalt nivel calitativ, a unității în varietate.

Nu este, însă, mai puțin adevărat că adeseori obiectele de calitate superioară, expuse în vitrinele și rafturile magazinelor, sînt copleșite de o galerie întreagă de figurine — dansatoare, ciobănași, animale etc. — la care realizarea frumosului s-a transformat în contrariul său. Unele dintre produsele decorative impresionează într-un mod negativ sensibilitatea omului contemporan prin aerul lor de idilă dulceagă, prin spiritul patriarhal, în care sînt elaborate.

Una din deficiențele care se întîlnește cel mai des la obiectele decorative de largă circulație o constituie insuficienta stilizare a mișcării, a gesturilor. Abundă încă în vitrinele și rafturile unor magazine din provincie, dar și din capitală, dansatoarele și ciobănașii din porțelan sau din faianță ale căror zîmbete și gesturi apar ca niște adaosuri nefirești pe chipuri încremenite, cu desăvîrșire lipsite de naturalețe. O tînără țărancă cu un snop de grâu în mînă, vrînd să sugereze operația sărbătorească a secerișului, pare mai degrabă o ființă bolnavă, epuizată, căreia un „creator” lipsit de fantezie i-a îndesat în brațe, într-un mod inabil, snopul tradițional. Săritura spectaculoasă a unui animal atît de agil, cum este tigrul, apare în ochii privitorului ca o cădere greoaie. Se simte în această privință o insuficientă preocupare pentru educarea

fanteziei unor decoratori și creatori de modele. După părerea noastră, un efort deosebit se cere tocmai în direcția înlăturării acestui „joc” neplăcut al transformării efectului scontat în contrariul său, mai ales în ceea ce privește faptul că sugerarea greoaie a mișcării, a gesturilor, degenerază în încrem-nire. Spre deosebire de anii trecuți, cererea de articole decorative este astăzi extrem de mare. Tocmai pentru a răspunde acestor exigențe, în continuă creștere, produsele exclusiv decorative trebuie să corespundă într-un mod complex, *deosebit de nuanțat și evoluat*, nevoii nu numai de a vedea cu „ochiul fizic” ambianța în care omul trăiește, dar și de a o *privi* cu un „ochi spiritual”, educat, de a percepe frumusețea formelor și a culorilor.

6. Unele observații generale

La sfârșitul acestor succinte analize — diferențiate pe unele grupuri de produse de larg consum — se impune reliefaarea unor trăsături, a unor idei, cu caracter mai general, mai cuprinzător.

O primă observație care se cere subliniată este aceea că soluțiile, caracteristicile funcționale și tehnic-constructive *superioare din punct de vedere calitativ* condiționează și fac posibile aspecte estetice de asemenea *superioare sub raport calitativ*. Cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, M. Guyau accentua în mod just că *progresele tehnicii*, ale industriei, fac posibile aspecte estetice *superioare* ale produselor, *deschizând calea* pentru o îmbinare din ce în ce mai organică, de conținut și nu exclusiv exterioară, a esteticului cu utilul¹.

Remarcabil este, între altele, faptul că — în procesul de constituire și determinare a calității produselor — *superioritatea cerințelor funcționale și tehnic-constructive moderne*, precum și a utilizării unor materiale noi a deschis calea tendinței

¹ Vezi M. Guyau, *Les problèmes d'esthétique contemporaine*, ed. a VII-a, Paris, 1911, pp. 115—118.

de afirmare a unei *culturi* a formelor echilibrate și unitare. Expresivitatea estetică a acestor forme constă în armonia și în simplitatea lor. Încă Aristotel a intuit cu veacuri în urmă faptul că „frumosul ca să-și merite numele trebuie... să-și aibă părțile în rânduială”, astfel încât sentimentul frumosului este un sentiment al „unității și al integrității obiectului”¹.

Cel care — în legătură cu expresivitatea formelor — a enunțat pentru prima oară într-un mod încheșat, clar, unul dintre cele mai importante principii ale esteticii industriale a fost Paul Souriau. Subliniind, împotriva unor tendințe estetizante în domeniul producției materiale, condiționarea esteticului de către funcționalitate, Paul Souriau formula — în lucrarea *La beauté rationnelle* (1904) — ideea că din punct de vedere estetic forma obiectului industrial este expresia manifestată a funcției acestui obiect. Reluând ideea tatălui său, Etienne Souriau, a extins-o asupra ansamblului esteticii industriale, reformulând-o într-un mod inedit: „estetica industrială nu este artă *aplicată*, ci artă *implicată*”². Formulată astfel — ca un principiu de bază al esteticii industriale — această idee a căpătat prestigiu (mai ales în Franța), într-o serie de studii teoretice de estetică industrială³. Ea vizează legătura organică, riguroasă, dintre însușirile funcționale ale produselor materiale și însușirile lor estetice. Sensul conceptului de „artă implicată” subliniază necesitatea stringentă a *condiționării* factorilor de ordin estetic de către cerințele de ordin tehnic-funcțional.

Teza care subliniază că estetica industrială nu este artă aplicată, ci artă implicată este justă, *în măsura în care respinge înțelegerea artei aplicate ca o estetizare gratuită a obiec-*

¹ Aristotel, *Poetica* (în traducerea lui D. M. Pippidi).

² Vezi studiul, *Passé, présent, avenir du problème de l'Esthétique industrielle*, în care Etienne Souriau, explicitează această idee („Revue d'esthétique”, Tome quatre, Fascicules 3 et 4, Juillet-Décembre, 1951).

³ Vezi, de pildă, *Art et technique* de Pierre Francastel (Les éditions de minuit). Vezi și cartea *L'Esthétique industrielle* de Denis Huisman și Georges Patrix (Presses universitaires de France, Paris, 1961), în care — la nivelul unui mic tratat — autorii încearcă o sintetizare a cunoștințelor, a categoriilor și principiilor cu care operează estetica industrială, pornindu-se tocmai de la ideea că în acest domeniu *ai* avea de-a face nu cu artă aplicată, ci cu „artă implicată”.

tului, *inadecvată funcționalității*. Această teză trebuie totodată înțeleasă nuanțat, diferențiat în raport cu diverse grupuri de produse materiale. Conceptul artei implicate, extins într-un mod *absolutizant* — cum se procedează de la formularea lui Paul Souriau încoace, într-o serie de lucrări care abordează teoretic probleme ale esteticii industriale —, neținându-se seama de specificul, de diferențierile diverselor grupuri de produse, duce la concluzii insuficient de suple, exagerate. Această orientare tinde să determine esteticul într-un mod exclusivist, automat, prin cerințe tehnic-funcționale, dizolvându-l, de fapt, în aceste cerințe. După părerea noastră formula „artei implicate” trebuie considerată mai nuanțată, într-un mod care nu exclude, ci presupune o relativă independență a unor factori de ordin estetic și în acest sens presupune și elemente de artă aplicată. În raporturile esteticului cu celelalte caracteristici calitative ale produsului de larg consum, condiționarea de ansamblu a formelor, a liniilor și culorilor, de către factorii de ordin tehnic-funcțional, nu contrazice această relativă independență. După cum am văzut, factorul estetic însuși este capabil să influențeze adeseori calitatea de ansamblu a produsului. Dacă indicii calitativi de ordin estetic sînt factori secunzi — *dar nu secundari* — în raport cu caracteristicile tehnic-funcționale, nu poate fi neglijat faptul că, la rîndul lor, acestea, fără a depinde de estetic, trebuie totuși „să-și plece urechea” la glasul și cerințele frumosului. Independența factorului estetic este *relativă* tocmai pentru că — în ansamblu — el este condiționat de cerințele tehnic-funcționale. Dar — relativă fiind — independența se manifestă ca atare, în măsura în care factorii de ordin tehnic-funcțional nu determină esteticul prin ei înșiși, în absolut toate cazurile. Imensa varietate coloristică în vestimentație, la o serie de produse de uz casnic, în domeniul obiectelor strict decorative și chiar la o parte din vehicule, ca și varietatea unor elemente ale formelor constituie o realitate ale cărei multiple nuanțe nu pot fi puse într-un mod exclusivist pe seama factorilor tehnic-funcționali înșiși. În ansamblul unitar al factorilor care determină calitatea produsului material, factorul estetic își are locul lui distinct, *nu se pulverizează* pur și simplu în cerințele tehnic-funcționale. De la

grupul de produse la grup de produse și chiar de la produs la produs, relația dintre „arta aplicată” și „arta implicată” nu constituie o contradicție de neîmpăcat. În realitatea esteticului industrial cele două formule nu se exclud, ci conviețuiesc, se află în concordanță. Contradicția apare și devine într-adevăr ireductibilă numai atunci cînd arta aplicată degenerază în încărcătură estetizantă, străină de natura tehnic-funcțională a produsului respectiv.

În măsura în care există o relativă libertate de mișcare a unor elemente ale esteticului față de caracteristicile tehnic-funcționale, sporește și *posibilitatea* de a apărea, în procesul de confecționare a produselor de larg consum, neconcordanțe între estetic și ceilalți indici ai calității. Tocmai de aceea *adecvarea* perfectă a frumosului la factorii de ordin tehnic-funcțional, la material, la economicitate este o problemă reală, care se impune atenției. R. Bayer observă că „legătura dintre frumos, util și inutil se face totdeauna prin adecvat”¹. În condițiile în care aspectul estetic este cît mai adecvat funcționalității, *naturii* sale, sporește caracterul unitar al calității produsului respectiv.

Esteticul *supraadăugat* este dăunător calității produselor, deoarece estetizarea impune obiectului, în mod nefiresc, *inadecvat*, trăsături ce nu țin de *natura* funcției sale. Și în producția de larg consum din țara noastră, cu toate succesele înregistrate pînă în prezent, sînt necesare eforturi ca în asigurarea unei calități superioare să fie înlăturat pe deplin un anumit *balast* de elemente inestetice, o anumită supraîncărcare pe care o mai întîlnim la unele produse. Chiar la cel de-al IV-lea Pavilion de mostre din toamna anului 1962 au fost expuse unele obiecte de uz casnic (farfurii) din material plastic, cărora le-au fost aplicate fără rost motive folclorice (un desen reprezentînd o tradițională țărancă cu opinci și traista pe umăr). În vitrinele magazinelor se mai întîlnesc unele produse din ceramică și sticlă pe suprafața cărora au fost imprimate, cu totul nepotrivit destinației acestora, portrete ale unor personalități remarcabile. Din punct de vedere *strict*

¹ R. Bayer, *Traité d'Esthétique*, Librairie Armand Colin, Paris, 1956, pp. 133—134.

funcțional, consumatorul poate, firește, să utilizeze aceste obiecte. Ar fi absurd să se susțină că respectivul motiv decorativ anulează în mod absolut valoarea de întrebuințare a produsului. Nu este, însă, mai puțin adevărat faptul că pentru consumatorul cu un gust estetic educat, impresia pe care o produce un astfel de element supraadăugat este dezagreabilă, afectând într-un anumit sens însăși valoarea de întrebuințare tocmai în măsura în care omul contemporan, ale cărui nevoi au devenit complexe și rafinate, tinde să dea acesteia un înțeles mai larg, mai cuprinzător, ce presupune îmbinarea nevoilor materiale cu cerințe de ordin spiritual.

În condițiile în care capitalismul utilizează, fără nici un fel de scrupule, orice mijloace pentru a-și rotunji profiturile, esteticul supraadăugat devine adeseori un camuflaj în spatele căruia se ascund defecțiuni de ordin tehnologic și ale materialului. „Astăzi — observă Le Corbusier — obiectul decorat inundă raioanele marilor magazine; el se vinde ieftin midinetelor. El se vinde ieftin, deoarece este prost fabricat și decorul ascunde tarele fabricației sale și calitatea proastă a materialelor folosite: decorul camuflează. Este în avantajul manufacturierilor să plătească un decorator pentru a camufla defectele produselor fabricate, a disimula sărăcia materialelor... Marfa proastă este totdeauna decorată în mod supraabundent”¹. Așadar, în astfel de condiții, esteticul este denaturat, conferindu-i-se o funcție nedemnă, de paravan, de maritor mincinos în favoarea promovării unor produse de calitate inferioară.

În directă legătură cu necesitatea înlăturării esteticului supraadăugat, se află problema valorificării calităților estetice *specifice* diverselor materiale întrebuințate în fabricarea produselor.

Și într-adevăr. Una din căile cele mai eficace pentru îmbunătățirea în ansamblu a calității produselor și înlăturarea esteticului supraadăugat o constituie tocmai punerea în valoare a calităților estetice proprii anumitor materiale. În

¹ Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, pp. 89—90.

această privință, cu ajutorul tehnicii și chimiei moderne, s-au obținut realizări deosebit de însemnate în domeniul polimerilor, materialelor plastice, sticlei organice etc. Nu ne propunem să abordăm exhaustiv însemnătatea introducerii materialelor noi în tehnologia produselor, ci să subliniem — *din punctul de vedere al temei noastre* — doar unele aspecte privind materialele plastice.

Prestigiul, în continuă creștere, pe care l-au căpătat plasticile se datorește, fără îndoială, atât calităților lor superioare din punct de vedere tehnic-funcțional și al economicității, cât și datorită virtuților estetice excepționale ale acestor materiale. Natura fizico-chimică a materialului plastic permite ca pasta injectată în matrițe să se muleze perfect. Tocmai această proprietate — de a se mula cu mare precizie și finețe — permite crearea unei varietăți deosebit de întinse a unor forme line, rotunjite, care ne satisfac nu numai din punct de vedere strict funcțional, ci și estetic, prin caracterul lor armonios, prin capacitatea de a „mîngîia” privirea. Desigur, metodele tehnologice de prelucrare a materialelor termoplastice sau termorigide sînt foarte variate și ele se aplică, în funcție de specificul respectivului material plastic și de natura produsului care trebuie obținut. Formarea prin injecție, de pildă, se aplică mai ales materialelor termoplastice și într-o proporție foarte redusă materialelor termoreactive. Formarea prin injecție are o importanță deosebită în tehnologia prelucrării materialelor plastice, deoarece prin acest procedeu se pot obține obiecte cu forme pretențioase și complicate.

Pentru ca virtuțile materialelor plastice să poată fi valorificate, materializate în produse de calitate superioară, aceasta depinde în mare măsură de calitatea matriței, de tehnica și măiestria celor care au proiectat-o și executat-o. Din acest punct de vedere se impun o exigență sporită și o coordonare mai riguroasă în crearea matrițelor tocmai pentru că ele constituie lăcașul în care se nasc diferitele forme concrete ale produselor din materiale plastice. Nu intră în obiectul cercetării noastre abordarea diverselor condiții pe care trebuie să le îndeplinească tehnologia matrițelor. Subliniem totuși una dintre ele, care afectează în mod deosebit expresi-

vitătea estetică a formelor obiectelor din materiale plastice. Este vorba de evitarea muchiilor ascuțite. Astfel de muchii lucrează „ca niște șicane”¹, în sensul că ele duc la o repartitie neuniformă a presiunilor în matrițe, și drept rezultat, la proprietăți fizico-mecanice inegale în diversele secțiuni ale produsului. Totodată, muchiile ascuțite determină — pe suprafața obiectelor — dîre care indică direcția de curgere a materialului, ceea ce conferă *în mod direct*, produselor respective, un aspect inestetic, neîngrijit. Spre deosebire de muchiile ascuțite, muchiile rotunjite pe lângă faptul că ușurează curgerea materialului în interiorul matriței, contribuie la obținerea unor forme mai îngrijite și mai expresive.

Nu numai în ceea ce privește formele, ci și în valorificarea virtuților coloristice, plasticile dispun de posibilități deosebite. Aceste materiale fac posibilă o deosebită reliefare a purității și intensității culorilor vii, excelînd printr-o vibrație cromatică în stare să capteze privirea și s-o înviorze. Virtuți deosebite pentru masele plastice posedă pigmenții și coloranții organici. Față de puterea de colorare a celor anorganici, capacitatea de acoperire și de colorare a pigmenților organici este superioară. Și sub raportul paletelor de nuanțe, pigmenții organici oferă o varietate mult mai întinsă, mai bogată, cu posibilități superioare de a influența ochiul din punct de vedere estetic.

O însemnată deosebită în asigurarea unei calități superioare a tuturor produselor de larg consum o au operațiile de finisare. Iar la acele produse, în constituirea calității cărora esteticul are o mare pondere, însemnată operațiilor de finisare sporește în mod deosebit. Exigențele, cerințele estetice și de confort ale omului contemporan au crescut și s-au adîncit atît de mult, încît ele vizează nu numai problemele și aspectele de ansamblu ale calității, ci și amănuntul, detaliul care-și are savoarea și farmecul său, conferind *strălucire* calității produsului.

¹ Vezi *Prelucrarea materialelor plastice* (sub redacția: conf. ing. R. Mihail și ing. N. Goldenberg), Editura Tehnică, București, 1959, p. 104.

III: Necesitatea educării gusturilor estetice și însemnătatea participării artistului plastic și a arhitectului la îmbunătățirea calității produselor

În paginile anterioare am arătat, între altele, că asupra modului și măsurii în care oamenii muncii iau în considerație — în procesul de producție — însemnătatea factorului estetic în constituirea și determinarea calității influențează și caracterul muncii în orînduirea respectivă. Dar — este necesar să accentuăm — caracterul socialist al muncii, construirea relațiilor de producție socialiste nu creează prin ele însele, în mod spontan, îmbinarea frumosului cu ceilalți indici calitativi. Pentru ca posibilitățile pe care le creează noua orînduire să se transforme în realitate, astfel ca produsele care ies din mîinile muncitorului să întrunească calități capabile să satisfacă exigențe superioare, este necesară — o dată cu mijloacele tehnice-materiale cele mai avansate — o luptă *conștientă* și permanentă de valorificare a posibilităților, de educare a gusturilor, de a-i face pe toți oamenii muncii să înțeleagă că în societatea noastră pot și trebuie să lucreze în așa fel ca produsele pe care ei le creează să fie utile și în sensul afirmării frumosului. În ansamblul educației comuniste, educația estetică a tuturor oamenilor muncii poate și trebuie să se îmbine cu educația lor profesională, încît să devină treptat — privind problema în perspectivă — o parte componentă a acesteia din urmă. Aceasta cu atît mai mult, cu cît în orînduirea socialistă masele produc pentru ridicarea continuă a *propriului lor* nivel de trai, material și spiritual. Oamenii muncii sînt interesați, prin urmare, în formarea și dezvoltarea permanentă a gusturilor pentru ceea ce este cu adevărat frumos, atît în calitatea lor de producători cît și în aceea de consumatori. Dar acest proces educativ cere răbdare și eforturi, pe de o parte în direcția *stimulării permanente* a gustului pentru frumos — în cadrul unui întreg ansamblu de măsuri pe linia dezvoltării și ridicării nivelului cultural — iar pe de alta în sensul unei ofensive neconcesive împotriva sno-

bismului, a vulgarităților, a prețiozității. De fapt, în viață, aceste două aspecte sînt inseparabile, deoarece „dezvățarea” de gusturile pervertite și superficiale *presupune* un proces *activ* de cultivare a unor gusturi corespunzătoare noului mod de viață, de civilizație și confort.

În general, nu trebuie neglijat, și cu atît mai mult ignorat, faptul că asupra calității multor produse își pun amprenta măiestria, gustul celor ce proiectează și execută produsul respectiv. Cum elementele estetice care concură la calitatea superioară a produselor sînt în cea mai mare măsură *de natură* plastică (forme, linii, culori etc.), capătă o importanță deosebită extinderea ariei de preocupări a artistului plastic și a arhitectului, în sensul participării lor *directe* în cadrul diverselor colective de proiectări și creație a unor ministere și întreprinderi care se ocupă în mod special de producerea obiectelor de larg consum. Este vorba de însemnătatea participării acestora nu numai la îmbunătățirea calității produselor de larg consum *exclusiv* decorative. Aci necesitatea contribuției creatoare a artistului plastic rezultă într-un mod mai pregnant din însăși natura funcțională a acestor produse. În această privință este de relevat îndeosebi faptul că unele dintre obiectele decorative — din ceramică, sticlă, țesături — care se vînd în magazine ale Fondului plastic sau sînt expuse constituie un exemplu pozitiv de fantezie creatoare, de accentuare a caracterului artistic al acestor produse, de stilizare în sensul valorificării diverselor posibilități de expresivitate ale folclorului, ale formelor simple, echilibrate și unitare. Dar cum însemnătatea factorului estetic în ansamblul caracteristicilor calitative a crescut și crește continuu la *toate* produsele de larg consum, se simte nevoia prezenței artistului plastic și a arhitectului pe o arie mult mai întinsă — în domeniul fabricării vehiculelor, al produselor de uz casnic, al vestimentației. După cum se știe, funcționează deja de mai mulți ani, într-o serie de întreprinderi producătoare de bunuri vestimentare și de obiecte de uz casnic, colective de creatori de modele, desenatori, decoratori, care aduc un aport prețios la îmbunătățirea calității produselor. În capitolele anterioare am subliniat concret unele rezultate pozitive în direcția colaborării

și participării artiștilor la ridicarea nivelului calitativ al produselor de larg consum.

Accentuăm faptul că în fabricarea vehiculelor și a altor produse mai mari, care ridică probleme speciale de încadrare *în spațiu*, ajutorul arhitectului este îndeosebi indispensabil. Conturarea spațială a unor forme, dozarea diferitelor volume și îmbinări de suprafețe, pe de o parte, încadrarea corespunzătoare a produselor respective într-un ansamblu arhitectonic și urbanistic, pe de alta, toate acestea reclamă competența arhitectului, acuitatea viziunii sale spațiale.

Nu poate fi însă justificată o anumită reținere — rod al rutinei — care se mai manifestă atunci cînd este vorba de antrenarea artistului plastic și a arhitectului în procesul direct al îmbunătățirii calităților estetice ale produselor. Este adevărat că atunci cînd sînt solicitați de Ministerul Industriei Ușoare, de Ministerul Comerțului Interior, de întreprinderi, unii dintre artiști participă cu competența pe care o au. Totuși inițiativele în această privință sînt încă sărace și mai ales sporadice. Pe drept cuvînt, la conferința pe țară a artiștilor plastici, se sublinia că artiștii „ar trebui să conlucreze în strînsă și permanentă legătură cu industria, începînd de la operația de a găsi forma cea mai potrivită, care exprimă plastic funcția obiectului și structura materialului din care e făcut, și terminînd cu ambalarea lui și prezentarea în fața publicului”.

În constituirea și determinarea unei calități superioare a produsului, aspectul estetic nu trebuie să apară lipit, adăugat ulterior soluțiilor funcționale și celor constructive, ci să se nască *o dată* cu acestea. Or, în această privință — cum, în parte am și subliniat — calitatea multor mașini și aparataje, precum și a altor produse este influențată, între altele, și de măsura în care între inginerul proiectant, între constructor și artistul din fabrică sau dinafara ei, se stabilește o colaborare intimă chiar din faza de concepere a respectivului produs, o colaborare riguroasă care să se desfășoare pe parcursul întregului proces de naștere a obiectului. Această colaborare este cerută îndeosebi de faptul că formele exterioare nu trebuie să fie proiectate la întîmplare, ci — în ceea ce privește conturarea lor de ansamblu — să exprime formele interioare,

structura conținutului din punct de vedere funcțional și constructiv. Aceasta presupune, însă, exigențe reciproce în pregătirea profesională și general-culturală: artistul să se străduiască să stăpânească numeroase cunoștințe de ordin tehnic, iar inginerul, tehnicianul, muncitorul să-și întrească cunoștințele strict profesionale cu o educare multilaterală și continuă a gustului estetic.

Fără îndoială, nu trebuie să exagerăm lucrurile și să conchidem că, în lipsa artistului colaborator, inginerul și constructorul ar rata calitatea produsului sub aspect estetic. Dar în cazul acesta inginerul și constructorul însuși trebuie să dea dovadă de un gust estetic autentic, să aibă un orizont cultural larg, să înțeleagă exigențele complexe ale omului contemporan.

Participarea artistului plastic și a arhitectului este însemnată nu numai în ceea ce privește proiectarea și executarea produsului, ci și atunci când se pune problema *avizării calității* lui. În acest sens din inițiativa conducerii Comisiei mixte de avizare a Ministerului Industriei Ușoare și Ministerului Comerțului Interior au fost cooptați în această comisie — cu sprijinul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, al Uniunii artiștilor plastici și al Uniunii arhitecților — o serie de artiști plastici și arhitecți de prestigiu. În ultimii ani, în majoritatea celor peste 20 de comisii speciale de avizare ale M.I.U. au fost cooptați și artiști. Prin participarea acestora în cadrul comisiilor de avizare sporește în mod deosebit exigența atunci când se are în vedere îmbunătățirea calității estetice a unor produse de larg consum. Nu este vorba atât de o participare numerică, cât de ponderea pe care o prezintă competența pictorului și a arhitectului. Dar tocmai de aceea este de dorit să nu scadă interesul față de inițiativele care au fost luate. S-au obținut, firește, unele realizări parțiale. A fost înființat, de pildă, Consiliul artistic al creatorilor din industria mătăsii care avizează din punct de vedere estetic și tehnic articolele și desenele noi, indică numărul de desene pentru fiecare articol în parte și urmărește ca desenele aprobate să fie introduse în producția industrială. Sînt, însă, necesare eforturi continue în direcția învingerii unei anumite

inerții care face ca participarea frontului artiștilor plastici în domeniul industrial să fie încă sporadică.

Însemnătatea avizării artistului decorator și a arhitectului se impune într-o asemenea măsură, încît pentru promovarea unor produse cu calități estetice superioare este necesară participarea acestora pînă la contractarea produselor. Această participare — care a și început să fie pusă în practică — se impune cu atît mai mult, cu cît, adeseori, între necesitatea de a promova produse cu calități estetice superioare și anumite aspecte de ordin comercial intervin nepotriviri dăunătoare educării bunului-gust. Ne referim îndeosebi la activitatea unor merceologi care — cum s-a mai subliniat în presa noastră — nu au încă un nivel corespunzător în ce privește exigențele estetice, pregătirea lor culturală fiind deficitară. După părerea noastră, școlile comerciale care pregătesc merceologi ar trebuie să se ocupe într-un mod sporit de educația estetică a acestora. Manualele de merceologie, folosite în prezent de către aceste școli, abordează cu totul superficial și în treacăt problema însemnătății factorului estetic al produselor pe care viitorul merceolog urmează să le contracteze. Iar atunci când se ocupă de această problemă, în bună măsură plătește tribut unui gust estetic inferior, care reclamă esteticul supraadăugat, decorația de prisos, inadecvată funcționalității produsului. Iată, de pildă, ce se cere în unul din manualele de merceologie, la paragraful privind cerințele de calitate ale mărfurilor: „la finisarea anumitor obiecte, de exemplu la decorarea porțelanurilor, sticlei, la țesături, broderii de artizanat etc., este bine să se aplice motive naționale, motive cu imagini din istoria poporului nostru, elemente de cultură, ornamente fine și artistice”¹. Firește, nu poate fi contestată necesitatea ornamentelor fine, a motivelor naționale, dar aplicarea unor imagini din istoria poporului pe porțelanuri, pe sticlărie, „pictarea” unor carafe și platouri cu portrete de personalități culturale etc., aceasta este o „decorație” contestabilă, de un gust îndoielnic, deoarece ea nu ține seama de calitățile specifice ale materialelor înseși care se cer valorificate și de nece-

¹ M. Popovici, P. Băetoni, P. Georgescu, *Merceologie*, vol. II. Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1961, p. 28.

sitatea concordanței cu funcționalitatea diverselor obiecte fabricate din aceste materiale. A îndrepta gustul viitorului merceolog spre o astfel de decorație, este dăunător nu numai pentru el, ci și pentru consumatorii în numele cărora el vorbește adeseori. Apreciind cum se cuvine, într-un mod pozitiv, activitatea profesională a unor merceologi bine pregătiți și orientați, contribuția acestora în cadrul comerțului socialist nu poate fi acceptată substituirea — în practica comercială — a gustului public larg prin acela al merceologului. Dacă comerțul nostru socialist are reale contribuții în stimularea și satisfacerea exigențelor și gusturilor evolute ale oamenilor muncii, prin promovarea și punerea în vânzare a multor produse de calitate superioară, este necesar, totodată, ca merceologul să nu fie considerat, în mod absolut, mandatarul gustului public. Exigențele oamenilor muncii sînt tot mai complexe, mai profunde și variate și a vorbi în numele lor — aceasta reclamă nu numai modestie, ci și o cumpănire cît mai competentă, mai multilaterală și plină de răspundere. Este, de aceea, pozitivă și rodnică inițiativa pe care a luat-o Ministerul Comerțului Interior de a organiza colective consultative largi, cu elemente competente, pentru diferite grupe de produse, colective care să desfășoare o activitate de investigare și sesizare a părerilor și exigențelor consumatorilor. În viața omului muncii, care a început să devină un om complex, pretentios, preocuparea pentru înfrumusețarea mediului înconjurător, a ambianței în care trăiește, nu mai este un lux, un apanaj al sărbătorilor. Frumosul a început să nu mai fie doar o floare de zile mari. El este resimțit tot mai mult ca o necesitate spirituală a vieții de fiecare zi, ca o coordonată consubstanțială a cotidianului, care trebuie satisfăcută *prin eforturi colective*, mereu mai largi.

estetica localităților

conf. univ. arhitect Anton Moisescu

Inserarea unui capitol privind estetica localităților este binevenită într-o lucrare ce-și propune să dezvăluie mai în profunzime zone ale activității umane care — după cum se arată în studiul introductiv —, „fiind înrudite cu creația artistică și cu receptarea operei de artă, își au *specificul* lor tocmai pentru că se îmbină strâns cu condițiile *practice* în care se desfășoară viața noastră, tocmai pentru că sînt foarte strîns imbricate cu *necesitățile economice, productive* ca și cu *necesitățile asigurării unor condiții civilizate de viață* familială și socială”¹.

Dacă ne propunem să analizăm în ce constă aria *specifică a esteticii localităților* și unde trebuie plasată ea în raport cu ansamblul atitudinii estetice față de realitate credem că, atît prin conținut cît și prin metodele de creație, activitățile umane ce o generează — în special urbanismul și arhitectura, care constituie premisele sale principale — au însușiri care le situează mai curînd în zona elementelor ce constituie esteticul vieții cotidiene decît în cea a creației artistice propriu-zise. Asocierea lor excesivă cu aceasta din urmă a provocat adesea confuzii cu efecte negative evidente nu numai pentru funcționalitatea, constructivitatea și economicitatea realizărilor arhitecturale și urbanistice, dar, implicit, și pentru calitatea lor estetică.

Înainte de a porni la o analiză a problemelor *esteticii localităților*, credem că este necesar să indicăm cît de sumar cu-prinsul acestei sfere a atitudinii estetice a omului.

Estetica localităților se ocupă cu studiul uneia din categoriile frumosului *creat de om*, avînd ca scop asigurarea unei

¹ M. Breazu, *Specificul esteticului vieții cotidiene*, din acest volum

ambianțe plăcute și expresive necesare vieții în societate. Deși sarcina principală, în crearea acestei ambianțe, o au urbanismul și arhitectura, sfera „esteticii localităților” este cu mult mai largă. Obiectele și ansamblurile urbanistice și arhitecturale nu constituie decât structura majoră a unei localități — cadrul său arhitectural și edilitar. În același timp aspectul și caracterul unei localități nu pot fi despărțite de tot ceea ce întregeste sau mobilează acest cadru: cadrul natural, prezența și mișcarea oamenilor și vehiculelor, ca și aspectul lor, publicitatea diurnă sau nocturnă, interioarele care participă la spectacolul exterior, mobilierul și echipamentul, operele de artă plastică monumentală și decorativă etc. Chiar dacă o serie din aceste elemente nu sînt cuprinse decât în parte sau de loc, ca preocupare creatoare, în sfera esteticii urbanistice, este evident că au o influență substanțială asupra impresiei globale pe care ne-o lasă o localitate, asupra aspectului său estetic general.



În acest capitol vom analiza ceea ce am numit premisele principale ale esteticii localităților: *urbanismul și arhitectura*¹.

I. Definiția și rolul urbanismului și arhitecturii

Să încercăm să lămurim, pentru început, înțelesul și rostul urbanismului și arhitecturii în viața socială. Oprindu-ne doar asupra trăsăturilor principale, putem spune că scopul urbanis-

¹ În studiul nostru vom folosi adesea împreună noțiunile urbanism și arhitectură. Ele nu pot fi însă nici confundate, și nici nu credem că urbanismul poate fi privit numai prin prisma unei deosebiri cantitative — ca arhitectură „extinsă” la scara localității. În realitate aceste deosebiri cantitative — care constituie unul din aspectele ce le deosebesc — trec într-o calitate nouă, legile, criteriile și metodele de creație oferind și numeroase aspecte esențial diferite.

mului și arhitecturii constă în *organizarea și formarea rațională și expresivă a mediului material — a spațiului și cadrului artificial — creat de om* pentru a-i asigura condițiile adăpostirii și desfășurării diverselor forme ale vieții și activității lui. Modul în care este îndeplinit acest scop este determinat în primul rînd de cerințele societății — de „programul social” — din fiecare perioadă de dezvoltare istorică. Analizînd *procesul de muncă*, Marx observă că omul, ca urmare a acestui proces, „nu produce numai o modificare de formă a elementului material; el își realizează totodată în elementul natural *scopul său* pe care îl *cunoaște*, care determină ca o lege felul activității sale și căruia el trebuie să-i subordoneze voința sa”¹. Pe de altă parte „acționînd prin această mișcare asupra naturii exterioare și modificînd-o pe aceasta, el modifică în același timp propria sa natură”². Munca în domeniul arhitecturii și urbanismului nu face excepție sub acest aspect observat de Marx. Vom sublinia trei consecințe, care ni se par fundamentale pentru studiul nostru: — mai întîi, că modificarea de către om a formei „elementului natural” și crearea mediului artificial are la *baza procesului muncii „un scop”*;

— al doilea, că acest „scop” constituie o lege determinantă pentru activitatea respectivă;

— și al treilea, că această modificare a naturii antrenează în același timp modificarea propriei naturi a omului.

Sigur că munca la care ne referim aci este „muncă utilă” — creatoare de valori de întrebuințare — ca atare „scopul” ei este în primul rînd utilitatea pentru om.

Urbanismul și arhitectura sînt activități creatoare de valori vitale esențiale pentru însăși existența colectivității umane, ca atare scopul realizării lor este, în primul rînd, de *utilitate practică, materială*.

Activitatea urbanistică și arhitecturală a omului fiind înainte de toate creatoare de valori materiale cu sarcini constructive și funcționale specifice, pe o anumită treaptă a dezvoltării sociale capătă însușiri care o fac capabilă să fie va-

¹ K. Marx, *Capitalul*, vol. I, Editura Politică, București, 1960, p. 208.

² *Ibidem*, p. 207.

lorificată și din punct de vedere estetic. Ca urmare, produsele acestei activități, în măsura în care dispun de valențe estetice, pot fi considerate și ca valori spirituale.

Activitatea, în cadrul procesului de muncă, fiind determinată de scopul, de sarcina socială, pentru care este exercitată, natura modificată, prin crearea mediului „artificial”, modifică la rândul său „propria natură a omului”, acționează prin modalitățile sale specifice asupra vieții omului și societății.

Acțiunea exercitată de om poate avea o *influență* pozitivă sau negativă în funcție de efectul utilității sociale, de gradul de satisfacere a cerințelor sociale — atât sub aspect *cantitativ* cât și *calitativ*.

De primă importanță este satisfacerea acestor cerințe sub aspect cantitativ (existența sau neexistența — corespunzătoare nevoilor sociale și individuale — a spațiilor și cadrului adecvat desfășurării proceselor de viață), care determină, în mare măsură, condițiile și nivelul de viață al societății. Discrepanțele create — în repartizarea spațiului construit în orînduirile sociale împărțite în clase antagonice — între dotarea supraabundentă, asigurînd maximum de confort la un pol al societății și insuficiența spațiului, împreună cu lipsa celui mai elementar confort, la celălalt pol, au generat trăsături caracteristice fundamentale ale localităților create de orînduirile sclavagiste, feudale și capitaliste.

Satisfacerea *cantitativă* a cerințelor sociale trebuie să fie însoțită și de satisfacerea lor *calitativă*, de *valoare*, a cadrului material (spații de uz individual sau social) privită sub toate aspectele: utilitate, raționalitate tehnică și economică, frumusețe. Arhitectura și urbanismul exercită, prin fiecare din acestea, o influență importantă asupra proceselor de viață și a organizării lor, ca și asupra psihicului și educației celor ce beneficiază de ele. Este de la sine înțeles că toate aceste înșușiri ale obiectelor nu se află separate, ci într-o coexistență dialectică, ceea ce ne și permite să le percepem ca un tot unitar.

De primă importanță sînt *aspectele funcționale și tehnico-economice* prin care „obiectul” răspunde mai ales scopului practic-utilitar al realizării arhitecturale sau urbanistice. Lipsa

calităților funcționale și constructive — în raport cu gravitatea ei — poate aduce prejudicii serioase proceselor economice și sociale care se desfășoară în spațiul respectiv, deteriorarea rapidă a construcției sau chiar consecințe și mai grave. *Scopul* propus nefiind atins, cheltuirea unor importante mijloace materiale nu este corespunzătoare cu eficacitatea practică a realizării, ceea ce produce daune importante societății.

Înțelegerea, empirică sau conștientă, a importanței primordiale a satisfacerii cerințelor *practic-utilitare* este caracteristică tendințelor raționaliste și realiste în arhitectură și urbanism. Aceasta nu a însemnat, și nu trebuie să însemne, neglijarea rolului secund, dar nu mai puțin important, al satisfacerii cerințelor *spirituale* ale societății prin modalitățile specifice urbanismului și arhitecturii. Omul social nu se poate mulțumi numai cu satisfacerea cerințelor materiale, ci — pe măsura dezvoltării culturii și civilizației umane — sporesc tot mai mult și cerințele sale spirituale, înmănunchate și cristalizate, mai cu seamă, în cerințele față de formă și expresivitatea ei estetică. Ar fi însă greșit să restrîngem sfera cerințelor spirituale la nevoile estetice. Arhitectura și urbanismul au, în realitate, un rol și o influență *educativă*, care nu se exercită numai prin calitățile estetice. Influența educativă a arhitecturii și urbanismului se exercită pe de o parte datorită condițiilor (cantitative și calitative) pe care le creează desfășurării proceselor cultural-educative în spațiile special destinate lor (școli, biblioteci, teatre, muzee, săli de spectacole și concerte, spații sportive etc.), cât și prin mijlocirea satisfacției spirituale pe care ne-o procură aprecierea posibilităților creatoare ale omului, aprecierea valorilor materiale și spirituale, trecute și prezente, reprezentate de ansamblul calităților unei realizări concrete.

În afară de aceasta — o dată cu crearea valorilor practic-utilitare, redate expresiv în forma estetică — ea are și o influență educativă „în sine” asupra psihicului omului, ca și asupra simțului său estetic. Formînd un mediu artificial care, prin prezența aproape permanentă, are o importanță cu totul deosebită pentru viața omului, orașul și clădirile exercită

asupra simțurilor lui o influență continuă. Un spațiu interior sau exterior, împreună cu „pereții” care-l definesc, poate avea o influență psihică pozitivă, tonifiantă, optimistă prin scara și proporțiile sale judicioase, prin luminozitatea, coloritul, sau alte aspecte, care îl fac atrăgător, și atunci îl percepem ca plăcut, sau chiar *frumos*, ori poate avea o influență negativă, descurajantă, tristă și atunci nu ne simțim bine în el, ne este neplăcut și-l socotim *urât*.

Trebuie subliniat că această influență nu se exercită numai vizual. Din păcate influențele *complexe*, pe care le exercită mediul arhitectural și urbanistic prin celelalte simțuri cu care omul ia contact cu acest mediu, sînt deseori insuficient luate în considerare. Teoreticieni ai arhitecturii se rezumă, de obicei, la cercetarea aspectelor vizuale, restrîngînd nejustificat domeniul frumosului arhitectural și urbanistic la forma sa plastică. În realitate însă senzația pe care o creează sonoritatea specifică a unui spațiu, interior sau exterior, aerul curat sau viciat, ori impresia tactilă căpătată prin contactul corporal direct cu un element al construcției sînt tot atîtea surse de senzații plăcute sau neplăcute, care se integrează într-o impresie generală formînd un *complex de senzații*, prin care omul percepe *simultan* cu toate simțurile spațiul și cadrul arhitectural sau urbanistic.

Arhitectul american R. Neutra insistă adesea asupra influenței puternice a mediului ambiant, a senzațiilor vizuale, olfactive etc. pe care acestea le provoacă asupra stării generale psihice a omului, sau asupra unor complexe de senzații foarte concrete, ca senzațiile calorice, gustul, apetitul etc.

Rolul și influența mediului arhitectural asupra complexului general de senzații umane, și *nu numai asupra senzațiilor vizuale*, nu au făcut pînă acum obiectul unor studii științifice coerente, din care să rezulte mai concret aceste implicații asupra sentimentului estetic. Le semnalăm mai ales ca un obiectiv de cercetări viitoare ale biologilor, psihologilor, igienistilor etc. în colaborare cu arhitecții, fiind convinși de utilitatea și importanța lor. Calitățile „vizuale”, „plastice” ale unui spațiu arhitectural pot fi serios umbrite sau chiar anihilate de defecte de sonoritate, climatizare, aer viciat etc. Asi-

gurarea unei ambiante senzoriale complexe favorabile depinde în mare măsură de cunoașterea lor aprofundată.

Deși expresivitatea estetică *specifică arhitecturii și urbanismului* se manifestă, în primul rînd, pe cale vizuală, senzațiile auditive, olfactive, tactile etc. cu tot rolul lor secundar nu trebuie neglijate.

Organizarea și succesiunea, proporțiile, scara și dimensiunile, într-un cuvînt expresivitatea generală a *spațiilor*, definite de cadrul urbanistic și arhitectural, ca și forma acestui *cadru* (adică a elementelor care adăpostesc, separă și definesc spațiile) au o influență deosebită asupra senzațiilor și sentimentelor omului și aduc o contribuție esențială la educația sa estetică.

Prin împărțirea spațială, pe care o dă mediului „artificial”, omul nu alcătuiește numai o *nouă realitate spațială*, ci creează, totodată, și o *reprezentare* a modului de viață din perioada respectivă în formele estetice expresive specifice arhitecturii și urbanismului. De aceea *tocmai expresivitatea spațiului și modului său de organizare constituie trăsătura estetică specifică a acestei activități umane*. Ordinea spațială capătă un aspect vizual, perceptibil, de claritatea căruia depinde puterea sa de sugestie și de înțelegere a conținutului de viață reprezentat.

Dar, spre deosebire de artele plastice, această reprezentare nu este numai o reflectare a realității, ci *este în primul rînd ea însăși un spațiu construit, real*, cu care coexistă reprezentarea sa estetică. De aceea forma estetică, în arhitectură și urbanism nu poate fi concepută numai „în sine” (ca imagine în care încetează realitatea obișnuită și apare numai una reprezentată), ci ca un mediu real — depășind caracterul de obiect exclusiv estetic — inseparabil de existența și mișcarea vieții sociale reale. Omul dă viață, sens și conținut acestei imagini, el este demiurgul ei, lui i se datorează crearea, utilizarea și transformarea ei permanentă „ca realitate a forțelor esențiale umane, ca *realitate umană*” (K. Marx, Manuscrise economico-filozofice). Deci, *realitate a propriilor forțe esențiale ale omului*, obiectivizare a lui, și *prin aceasta* și formă de reprezentare a vieții sale reale.

Datorită acestui fapt se creează posibilitatea cunoașterii unor aspecte caracteristice, istorice și sociale, privind orînduirea socială, modul de organizare a vieții omului, nivelul său de cultură și civilizație, modul de organizare și dezvoltare tehnică etc., care sînt „reflectate” în formele urbanistice și arhitecturale și pot fi descifrate în trăsăturile caracteristice ale localităților și clădirilor fiecărei epoci istorice. În acest fel urbanismul și arhitectura au și un rol *gnoseologic*, care însă inițial nu constituie — spre deosebire de alte domenii ale culturii — scopul ei principal.

Nu trebuie desigur confundată valoarea *gnoseologică*, care ne oferă posibilitatea cunoașterii istorice — „arheologice” — a vieții epocilor trecute cu valoarea *gnoseologică* legată de nevoia unei societăți de a face din arhitectură o „expresie a propriei civilizații”¹ contemporane, care ia naștere pe baza evidențierii intenționate — în formele estetice ale spațiului și cadrului arhitectural — a trăsăturilor celor mai caracteristice ale funcțiilor umane vitale, cărora arhitectura le formează mediul cel mai adecvat.

Reflectarea expresivă a trăsăturilor esențiale ale unei societăți și ale modului ei de viață constituie de fapt tocmai semnul vizibil al maturizării unei arhitecturi, care și-a cristalizat un „limbaj” propriu, potrivit societății pe care o slujește.

II. Valoarea practic-utilitară și spirituală a arhitecturii și urbanismului

Satisfacerea unor anumite cerințe ale omului și societății constituie deci însăși rațiunea existenței și finalitatea urbanismului și arhitecturii.

Urbanismul și arhitectura nu reprezintă un scop în sine, nu au viabilitate exclusiv estetică, *desprinse de valoarea lor prac-*

¹ L. Mumford, *The case against, modern architecture*, „Architectural Record”, 4/1962.

tic-utilitară. Îndepărtarea de utilitate, de satisfacerea cît mai deplină a complexității cerințelor umane, încălcarea arbitrară a „constrîngerilor” materiale ar fi, în fond, o negație a caracterului obiectiv al criteriilor de valoare și ar duce la înlocuirea lor cu subiectivitatea și individualismul extrem.

Determinată de utilitatea socială, de gradul în care corespunde cerințelor sociale obiective — materiale și spirituale — considerate în dezvoltarea lor istorică, *valoarea urbanismului și arhitecturii are izvoare obiective*.

Avînd sarcina, așa cum am arătat, de a satisface în primul rînd cerințele materiale practic-utilitare ale societății și o dată cu acestea, și pe baza lor, și cerințele spirituale, putem distinge o *valoare materială* și o *valoare spirituală* a urbanismului și arhitecturii.

Valoarea materială are multiple aspecte. Noi le vom examina numai pe cele condiționate de calitățile funcționale, tehnic-constructive și economice, constituind, în accepția adoptată aici, *valoarea practic-utilitară*.

Valoarea spirituală are de asemenea aspecte diferențiate (estetice, educative, *gnoseologice*); ne vom opri însă mai ales asupra celor estetice.

În arhitectură și urbanism *valorile materială și spirituală* se află într-un raport de interdependență dialectică, valoarea materială fiind primordială. Cu alte cuvinte, valoarea spirituală — în special cea estetică — nu poate fi dobîndită în absența, sau în contradicție, cu valoarea materială, în special cu calitățile ei practic-utilitare. Lipsa calităților de funcționalitate, de raționalitate tehnic-constructivă și economică împiedică apariția valorilor estetice autentice și împinge căutările formei spre exerciții gratuite și formaliste. Acest aspect apare evident mai ales în mentalitatea populară, după care calitățile principale ale unei case sînt *confortul* și *trăinicia*, a căror existență este considerată chiar premisă principală a frumuseții ei.

La fel de greșită ar fi interpretarea valorii estetice ca o consecință mecanică și spontană a obținerii *valorii practic-utilitare*. *Valoarea estetică* este rezultatul unui efort îndelung

și complex de armonizare a tuturor parametrilor generatori ai formei pentru a dobândi ceea ce Marx numea „măsura inerentă”. Bineînțeles această „măsură inerentă” nu „rezultă” însă dintr-un calcul matematic univoc — fie el și electronic.

Pe de altă parte *valoarea practic-utilitară* nu este numai o condiție prealabilă a frumosului, ci cuprinde în ea și premisele principale ale acestuia. Aceasta nu înseamnă însă că valoarea arhitecturii și urbanismului este identică cu aceasta.

Sugerînd folosirea unor metode analoge cu cele ale gîndirii *morfologice* în domeniul creator al transformării lumii înconjurătoare de către om, arhitectul elvețian Max Bill¹ socotește că, într-o primă fază, studiul trebuie să conducă la *limitarea libertății* în cadrul „*posibilităților probabile*”, excluzînd greșelile sau preferințele subiective și iraționale și apropiînd creația de *soluțiile probabile ale valabilității generale*. Se poate trece după aceasta la a doua fază care permite *eliberarea deciziei creatoare în interiorul acestui cadru* al „*valabilității generale*”.

Morfologia este o știință statică, compară organe inerte, spre deosebire de *fiziologie* care este *dinamică* studiînd organisme în stare de funcționare. Metoda „morfologică” propusă de Max Bill ar trebui poate, de aceea, întregită cu una analogă metodelor *fiziologice* pentru a putea delimita nu numai elementele statice, ci și cele *dinamice* ale *funcționalității* arhitecturale și urbanistice. Subestimarea acestui caracter *dinamic* al coordonatei temporale a funcționalității ar putea avea ca rezultat soluții funcționale, valabile în momentul realizării, dar *fără flexibilitate suficientă* în timp. Or, dinamismul, din ce în ce mai accentuat, al vieții moderne, impune tot mai mult, și cu valabilitate tot mai largă, *flexibilitatea* soluțiilor arhitecturale și chiar urbanistice.

Analiza atentă a *condițiilor*, a limitelor „*valabilității generale*” ale soluțiilor funcționale și tehnic-economice trebuie să constituie cadrul rațional, în interiorul căruia pot fi căutate

¹ Margit Staber, *Max Bill und die Umweltgestaltung*, în „Zodiac”, 9/1962.

soluțiile estetice. Depășirea acestui cadru, acestor limite raționale, ar avea drept consecință pierderea și a valabilității estetice a formei, în timp ce respectarea lor nu împiedică, ci canalizează creația pe făgașul sănătos al posibilităților estetice autentice.

Așa cum spuneam, înăuntrul acestor limite, arhitectura și urbanismul dispun totodată și de *mijloace estetice* specifice care nu sînt, neapărat și în întregime, determinate de cerințele practic-utilitare, ci manifestă chiar o *autonomie relativă* față de acestea (fără a contraveni deci primordialității limitelor „*valabilității generale*”). Avem în vedere aici mai ales mijloacele estetice ale *compoziției și stilului* care nu sînt *direct* și univoc determinate de parametri funcționali, constructivi sau economici, deși sînt *limitate* și orientate de acestea.

În același timp trebuie să subliniem că valoarea estetică în urbanism și arhitectură nu poate apărea decît ca *frumos*, ca valoare pozitivă, spre deosebire de literatură sau artele plastice, de exemplu, care pot crea valori estetice negative prin utilizarea expresivității *urîtului* în contrast cu frumosul, a comicului etc. Urîtul, în urbanism și arhitectură, nu poate dobîndi valoare estetică, ci este pur și simplu inestetic, este o non-valoare estetică, ale cărei efecte psihologice sînt exclusiv negative. Un spațiu sau un cadru arhitectural sau urbanistic *inestetic* sînt descurajante, respingătoare și acționează asupra omului printr-o influență psihică negativă înrîurind, prin aceasta, în rău și procesele funcționale pe care le adăpostesc.

Dacă o muzică neplăcută putem să nu o ascultăm, sau putem înlătura, fără prea multe dificultăți, un tablou sau o sculptură inestetică, obiectele urbanistice și arhitecturale nu pot fi înlăturate sau ocolite, cu aceeași ușurință. De aceea grija pentru valoarea lor estetică implică o răspundere mult mai mare decît în multe alte domenii, ale căror realizări nu sînt atît de omniprezente.

Să nu confundăm însă problema *ponderii* valorii estetice — care constituie un aspect *cantitativ* — cu aprecierea cali-

tativă a raporturilor dintre valoarea materială și cea spirituală, a esenței și specificului arhitecturii și urbanismului.

Dacă funcția socială principală a artelor este educația estetică iar raportul estetic față de realitate constituie însuși specificul, esența lor, se poate spune oare același lucru despre arhitectură — și cu atât mai puțin despre urbanism — față de care raporturile estetice ale omului reprezintă doar unul din aspectele relațiilor sale multilaterale cu mediul construit? Unele confuzii au fost generate și de faptul că *pondera valorii estetice* a constituit, în acest domeniu, un element variabil nu numai *în timp și loc* — în raport cu condițiile social-istorice și de clasă concrete — ci și între *diferitele genuri* ale sale.

În același timp dacă facem o comparație *cu alte domenii ale activității producătoare de bunuri materiale*, în care se manifestă ceea ce am denumit „esteticul cotidian“, trebuie să accentuăm că, în urbanism și, mai ales, în arhitectură *pondera valorii estetice* este fără îndoială mai importantă decât în majoritatea celorlalte domenii productive — cu excepția obiectelor de artă aplicată și decorativă.

Indiferent de *pondera valorii estetice* — echivalentă, sau chiar precumpănitoare în cazuri excepționale — atâta vreme cât ne aflăm *înăuntrul* domeniului arhitecturii și mai ales al urbanismului, aceasta nu poate duce la infirmarea primordietății valorii materiale, a calităților practic utilitare, care constituie scopul lor social principal. Răsturnarea acestor relații calitative generează tendințe formaliste și estetizante, provenite de cele mai multe ori din aplicarea — în arhitectură și uneori chiar în urbanism — a legităților cu un specific diferit, transpuse mai ales din artele plastice. Ca urmare, se poate pune întrebarea, arhitectura este sau nu o artă? Conturarea profilului *actual* al acestei activități umane fiind încă în deplină desfășurare și transformare mă voi feri deocamdată de clasificări, care s-ar putea curînd dovedi greșite sau forțate. De aceea, în comparațiile pe care le-am făcut sau le voi face, voi căuta mai ales să prezint, pe cât posibil, trăsăturile specifice ale arhitecturii și urbanismului în raport cu ale altor domenii, lăsînd problema clasificării să fie rezolvată, poate, cu altă ocazie. S-ar putea ca o asemenea clasificare

rigidă să nici nu fie posibilă, arhitectura neputînd fi integrată deplin în nici una din categoriile artă, tehnică sau știință și constituind un domeniu, în ansamblu, diferit de acestea, chiar dacă are multe trăsături comune cu fiecare din ele.

Aceasta nu ne va împiedica, însă, ca în studiul de față să accentuăm că preocuparea de a crea „și în conformitate cu *legile frumosului*“, în urbanism și arhitectură, are o semnificație care nu poate fi neglijată.

Concepția filozofică materialistă marxistă consideră legile frumosului ca legi obiective ale oricărei creații umane.

În arhitectură și urbanism, după proveniența lor, aceste legi au trei surse principale:

- a) — datorate *scopului* propus;
- b) — datorate naturii intrinsece a obiectului și
- c) — datorate *mijloacelor* utilizate pentru atingerea scopului.

Am subliniat încă de la început faptul că anumite cerințe umane și *scopul* de a le satisface creează însăși rațiunea de a fi a arhitecturii și urbanismului, le determină caracterul și formele lor de dezvoltare prin intermediul *programului social*. Nu este greu de urmărit de-a lungul epocilor modul în care, ca urmare a transformărilor programului social s-au format și dezvoltat diferitele tipuri de clădiri sau structuri de orașe. Acest aspect poate fi observat și în *evoluția fiecărui gen* arhitectural în parte — fie locuința, edificiu public, comercial, de cult religios etc. — ca și în *diversificarea genurilor*, paralel cu apariția, în fiecare epocă, a unor noi cerințe ale vieții sociale legate de dezvoltarea forțelor de producție pentru care exemplul cel mai pregnant îl constituie, poate, edificiile necesitate de industrie și transporturile epocii moderne. De asemenea cerințele sociale au creat premisele principale ale organizării spațiale și structurii localităților — în special a orașelor, care au fost mai sensibile la transformările sociale: de la cetățile antichității și orașele fortificate ale evului mediu la orașele Renașterii și apoi la cele ale epocii moderne se pot „citi“ cu claritate în trăsăturile lor urbanistice esențiale elementele caracteristice fiecărei epoci impuse de cerințele sociale respective, modul cum aceste cerințe — definite la rîndul lor

de o serie de legități sociale, economice, biologice etc. — le determină caracterul și formele de dezvoltare.

În același timp pentru satisfacerea programului social, omul se străduiește să domine natura și să o supună scopurilor sale, dar aceasta nu o poate face încălcând legile naturii, ci utilizându-le în folosul său. Engels arată că noi „nu stăpânim natura ca și cum ne-am afla în afara ei“, ci noi „ne găsim în sînul ei“ și ca atare „dominația noastră asupra naturii rezidă în faptul că, spre deosebire de toate celelalte ființe, știm să deslușim legile naturii și să le aplicăm în mod just“¹.

Spre deosebire de animal, care „nu face altceva decît să se folosească de natura înconjurătoare“², omul transformă natura nu numai sub imperiul necesității imediate, ci și ținînd seama de legitățile interne ale obiectului și mijloacelor activității sale. Numai cunoscînd și valorificînd *însușirile lor obiective* omul poate să le dea o utilizare conformă *scopurilor sale*.

Același lucru se petrece și în urbanism și arhitectură. Atîngerea deplină a scopurilor acestora — concretizate în cerințele sociale atît materiale cît și spirituale — nu este posibilă fără a ține seama de legitățile interne ale „obiectului muncii“, cît și de cele ale mijloacelor tehnice utilizate pentru înfăptuirea practică, pentru a le putea utiliza cu *maximum de eficiență*.

A da „măsura inerentă“ creației „și în conformitate cu legile frumosului“ înseamnă deci, în primul rînd, conformarea față de scopurile umane, prin satisfacerea deplină a funcțiilor (materiale și spirituale), dar ținînd seama totodată de legitățile inerente obiectului și mijloacelor muncii, de constrîngerile naturale prezente în cerințele constructive și tehnic-economice.



Rezultă din cele arătate pînă acum că, fără să se reducă la rezolvarea laturilor practic-utilitare, aprecierea frumosului *arhitectural* este condiționată de calitățile lui funcționale, constructive și economice. Aceasta nu înseamnă însă că frumosul poate fi doar un „adaos“ ulterior alcătuirii formei utile. Fru-

¹ F. Engels, *Rolul muncii în transformarea maimuței în om*, în K. Marx — F. Engels, *Opere alese*, vol. II, Edit. P.M.R., 1952, p. 79.

² *Ibidem*.

mosul este o calitate rezultată din *unitatea armonioasă* a organizării părților componente și rezolvării tuturor cerințelor multiple ale „măsurii inerente“.

Menirea arhitectului este deci, în primul rînd, aceea de a înțelege baza obiectiv-rațională a lucrării sale, de a descoperi corelațiile care conduc la organizarea unitară a întregului complex de elemente componente și de a folosi creator și evidenția expresiv *potențele estetice* ale înseși acestor elemente, de a le încheia într-o formă armonioasă și echilibrată.

Marele arhitect francez Auguste Perret vedea în utilizarea judicioasă și evidențierea structurii unei construcții mijlocul estetic cel mai important. Referindu-se la osaturile de beton armat, el scria: „acest schelet trebuie să fie frumos și trebuie să poată rămîne aparent; punctul de sprijin, grinda sînt totodată elementele esențiale și cele mai frumoase ornamente ale arhitecturii“¹.

Accentuarea importanței utilizării estetice a elementelor structurale a fost fără îndoială binevenită, dar poziția exprimată rămîne totuși limitată prin relativa absolutizare a *structurii*.

Spunînd că „forma urmează întotdeauna funcției“, arhitectul american Louis Sullivan² punea accentul expresivității estetice în special pe funcționalitate.

De curînd — pornind de la ponderea din ce în ce mai mare a instalațiilor în clădirile contemporane, în special industriale — un alt arhitect american Louis Kahn se străduiește să pună un accent deosebit pe posibilitățile expresive ale elementelor „vasculare“ ale organismului construcției, încercînd să scoată *instalațiile* din anonimat, tot așa cum Perret s-a străduit să facă la timpul său cu scheletul de beton al construcției.

Sigur că aceste mijloace constituie resurse principale ale formei estetice în arhitectură prin potențele lor expresive intrinsece.

Exprimarea pregnantă a funcțiilor prin distribuția, poziția și proporționarea spațiilor, ca și reflectarea lor sinceră în

¹ A. Perret, „Les agglomérés“, în *Encyclopédie française*, vol. 16, pp. 20—27.

² „Innendekoration“, 1925.

volumele construite, sau punerea în evidență a unor trăsături specifice ale structurii construcției sau chiar a instalațiilor constituie azi procedee mult folosite de numeroși arhitecți contemporani. Dar aceste mijloace nu sînt suficiente prin ele însele. Ele trebuie înmănunchate în forma unitară a arhitecturii. Pentru a le putea îmbina și organiza armonios, arhitectul trebuie să se folosească de regulile și mijloacele specifice ale *compoziției spațiilor și volumelor*, ca și de contribuția posibilă a elementelor decorative sau ornamentale integrate logic funcției și construcției (ceea ce nu trebuie confundat cu „împodobire” supraadăugată, neorganică, cu „înfrumusețarea” care devine „încărcătură superfluă și înzorzonare”). Menirea regulilor și mijloacelor estetice compoziționale și decorative nu este de a ascunde sau contrazice funcția sau structura și a se prezenta numai pe sine, ci a pune în valoare și mai mult tocmai aceste elemente esențiale și — în armonie cu ele — să întregască imaginea estetică a formelor arhitecturale.

În același timp trebuie să accentuăm că interdependența și interacțiunile dintre funcționalitate — constructivitate — economicitate — frumusețe în arhitectură nu constituie o relație între termeni de aceeași importanță. Așa cum am arătat, esențial și, în ultimă instanță, hotărîtor în determinarea formei rămîne *scopul lucrării* care exprimă, în primul rînd, cerințe *utilitare și funcțional-spațiale* și este îndeplinit prin *realizarea corespunzătoare a spațiului* și amenajărilor care-i sînt necesare. Structura și instalațiile sînt subordonate cerințelor funcțional-spațiale, avînd însă o influență foarte importantă mai ales asupra caracterului, posibilităților și modalităților de soluționare a organizării spațiului.

Prin urmare, latura hotărîtoare în crearea formei arhitecturale fiind *funcția corespunzătoare scopului realizării*, elementul principal al acestei forme îl constituie forma *spațiului* destinat să servească funcția respectivă, dispoziția, distribuția și scara „cavităților” interioare și nu „cadru” material care le definește. Fără a desconsidera importanța funcțională (limitează și organizează spațiul, creează izolarea termică, fonică, optică, „canalizează” fluxurile de circulație etc.), ca și cele constructivă și estetică, ale acestui „cadru”, ca element important al formei, trebuie să subliniem că el este *subordo-*

nat spațiului, pe care este menit să-l alcătuiască, adăpostească și organizeze, constituindu-i limitele vizuale.

Concentrarea atenției și studiului în special — adesea în exclusivitate — asupra „cadrului”, care capătă finalitate autonomă, independent de spațiul ce trebuie să adăpostească, a fost și rămîne o sursă frecventă a formalismului. Nu este un fapt izolat că, printr-o greșită înțelegere a specificului arhitecturii, numeroși oameni de cultură, mai ales istorici și critici de artă, dar și arhitecți, continuă să vadă în forma acestui cadru — și adesea numai în forma lui „plastică” — elementul principal al formei arhitecturale sau chiar „arhitectura” însăși, ceea ce constituie desigur o îngustare inadmisibilă a sferei acestei activități.

În urbanism atributele principale (funcționalitate-constructivitate-economicitate-frumusețe) nu se modifică esențial în raport cu rolul lor în arhitectură. Deosebirea esențială credem că apare mai ales prin faptul că, în urbanism, unitatea formei se modifică în timp. Este vorba aci de fapt de o „ecuație dinamică”, dacă este posibilă o asemenea expresie, în care termenii, și ca atare rezultatul, se modifică permanent. „Unitatea” unei localități capătă, în decursul timpului, mereu altă formă datorită schimbărilor cantitative, uneori imperceptibile dar frecvente, care se cristalizează în anumite etape principale ale dezvoltării localității, în forme caracteristice acestor etape.

Dacă ritmul acestor cristalizări și modificări era, în trecut, mai puțin perceptibil în decursul unei generații și transformările deveneau evidente mai ales în perspectiva istoriei, astăzi rapiditatea cu care se produc schimbările cantitative și calitative aduc în „ecuația dinamică” a atributelor un termen nou, *timpul*, concretizat în ritm și etape de construcție, a căror importanță în determinarea formei ne apare astăzi din ce în ce mai evidentă.

Oricare ar fi însă termenii acestei ecuații și conținutul concret al acestor „tribute”, trăsătura principală specifică a frumosului în arhitectură și în urbanism este *unitatea* spațială a ansamblului, a întregului, aceasta constituind expresia cea mai pregnantă a rezolvării parametrilor materiali și spirituali, sinteza și corolarul estetic al rezolvării „legilor frumosului”,

întruchipate în forma cea mai corespunzătoare conținutului dat, ca expresie a tuturor acestor aspecte și atribute. În măsura în care această unitate armonioasă devine perceptibilă senzorial, forma dobândește și calitate expresivă.

Formînd și organizînd rațional *spațiul și cadrul* urbanistic și arhitectural, omul nu realizează numai o organizare utilitară, materială a vieții sale sociale, ci fixează totodată și o *expresie, o reprezentare a acestei vieți* prin posibilitățile caracteristice urbanismului și arhitecturii. „Reprezentînd” caracterul vieții sociale, nivelul de dezvoltare al societății sub aspect atît material cît și spiritual, frumosul în urbanism și în arhitectură vădește astfel o *realitate istorică concretă*. El ia naștere ca rezultat al creării *naturii „umanizate”* în cadrul general al transformării active a lumii înconjurătoare, al practicii vieții sociale. Constituind o parte a mediului material creat de mîna omului, o dată înfăptuit, el devine un obiect supus aprecierii estetice, devine, în acest sens, *obiectiv* în afara conștiinței. Valoarea sa estetică depinde, ca atare, în primul rînd de *trăsăturile obiective*, reale, intrinsece ale obiectului, chiar dacă gradul de cunoaștere și înțelegere a valorii suferă o evoluție istorică.

Esențial pentru această varietate de frumos este faptul că omul nu o descoperă de-a gata în natură, că ea nu se referă la natură ca atare, ci la o nouă realitate creată de om. Consecințele logice ale acestui caracter esențial al frumosului creat de om, fără corespondențe directe în frumosul natural, nu au fost multă vreme înțelese. Deosebiri esențiale între scara, dimensiunile și formele spațiilor naturale și ale celor construite au obligat pe om încă de la începuturile civilizației să creeze spații de forme inexistente în natură. Poate tocmai de aceea el a ajuns mai repede să dea expresie și caracter uman alcătuirii spațiului decît construcției propriu-zise a cadrului arhitectural. Procesul dezvoltării formelor cadrului arhitectural, pornit — la începuturile arhitecturii — de la folosirea directă a unor elemente de construcție provenite din natură (peștera, trunchiul de copac etc.), a trecut prin imitarea lor (forma coloanei primitive imită trunchiul de copac, canelurile coloanei grecești chiar constituie o reminiscență a formei acestuia etc.), desprinzîndu-se apoi treptat de forme existente în

natură, pentru a-și dobîndi, cu încetul, un mod propriu de exprimare, diferit de ele și mai corespunzător nevoilor omului și posibilităților sale tehnice. Imitarea formelor naturale — în special ale naturii vii — a reapărut în formele cadrului arhitectural de-a lungul istoriei sub cele mai diferite aspecte. De la reluarea proporțiilor umane în raporturile elementelor ordinelor clasice, la utilizarea chiar sculpturală a omului (cariatide, atlași etc.), a animalelor sau a plantelor, pînă la încercările curentului „organic” (impropriu denumit astfel din cauza inspirației din formele organice ale naturii), reprezentat mai ales de mișcarea olandeză „Stil”, ale spaniolului Gaudi sau tendințele mai recente ale *neoliberty*-ului italian, imitația naturii a revenit sub diferite forme. Dacă, la începuturile arhitecturii, aceasta era în mare parte nu numai explicabil, dar și admisibil pînă la un punct, deoarece nu intra de fapt în contradicție flagrantă cu tehnicile și materialele utilizate atunci, astăzi imitația servilă a naturii în formele cadrului arhitectural devine din ce în ce mai mult un nonsens, vădind neînțelegerea esenței creației arhitecturale și a legilor obiective ale frumosului în acest domeniu, legi care *nu își au de loc originea în formele vieții vegetale sau animale* și adesea nu au nici o analogie cu acestea. Nu afirmăm prin aceasta că unele analogii sau asemănări cu forme ale naturii nu sînt posibile, însă procesul genezei formelor naturale și al celor create de om au la bază legități de o esență total diferită. În timp ce organismele animalelor și plantelor conțin *în ele*, încă în „germene”, legile lor esențiale de dezvoltare, obiectele create de om sînt produsul creator al gîndirii și activității lui. Legile lor esențiale de formare și dezvoltare sînt determinate, așa cum am văzut, în primul rînd de nevoile și scopurile omului. Ele nu sînt conținute în germene în „obiecte”, ci au la bază proiectele mereu transformabile ale gîndirii umane. Chiar dacă unele analogii cu forme ale naturii pot stimula fantezia arhitecților, creațiile arhitecturale și urbanistice se vor deosebi prin esența lor întotdeauna de organismele biologice și trebuie create pe baza *legităților proprii* și nu — în lipsă de inspirație sau de cunoaștere deplină a acestora — prin imitații introduse forțat *din afară*, din alte domenii ale realității.

Crearea, și mai ales înțelegerea și aprecierea, frumosului în arhitectură și în urbanism este un proces istoric îndelungat, de-a lungul căruia omul se apropie treptat de adevărul obiectiv. Întrucât crearea frumosului în arhitectură și în urbanism este legată de activitatea omului social, *aprecierea* ei este determinată de existența socială și de formele acesteia, poartă amprenta *viziunii* și *concepțiilor* estetice ale societății. De aceea *valoarea estetică* întruchipează în același timp și gradul de înțelegere socială a legilor frumosului, ce se dezvoltă istoric în funcție de cerințele societății și de nivelul cunoștințelor umane.

Valoarea estetică are și în arhitectură și urbanism un *caracter istoric*, avînd la bază dezvoltarea treptată a criteriilor produse de practica socială, „scara de valori” concret istorică, dezvoltarea experienței sociale și cunoașterea progresivă a legiților estetice.

Toate acestea desigur nu apar spontan, nu sînt opera nemijlocită a societății, ci se reflectă și sintetizează *prin conștiința creatorilor*, care le transpun în operă mai mult sau mai puțin clar, corect sau greșit după posibilitățile și concepția lor. Ca urmare, calitatea concretă a acestei „sinteze” estetice depinde foarte mult și de măsura *posibilităților creatoare subiective* ale autorilor și realizatorilor operei.

Evident posibilitățile creatoare — talentele individuale — sînt și ele condiționate de dezvoltarea generală a omului și societății, a cunoștințelor și progreselor acumulate de-a lungul istoriei. Iată ce scriau Marx și Engels cu referire la această problemă: „Rafael, ca și oricare alt artist, a fost un rezultat al progresului tehnic pe care arta l-a realizat înaintea lui, al organizării societății și al diviziunii muncii în localitatea sa și, în sfîrșit, al diviziunii muncii în toate țările cu care localitatea era în contact”¹.

Un asemenea rezultat nu este datorat însă decît în parte îndemînării — care în ultimă analiză este și ea consecința dezvoltării istorice a creierului și mîinii omului social. În

¹ K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., București, 1953 p. 117.

mare parte acest rezultat este datorat descoperirii și cunoașterii tot mai aprofundate a legilor și criteriilor frumosului.

În același timp progresul acestei cunoașteri este legat de comanda socială, de *nivelul pretențiilor* acestor cerințe.

„Producția nu furnizează numai un material necesității, ci furnizează și materialului o necesitate”, după cum „*Obiectul de artă — ca și orice alt produs — creează un public cu simț artistic și capabil să se bucure de frumos*”. Producția nu produce așadar numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect”, scria Marx în introducerea la critica economiei politice¹ (sublinierea mea. — A. M.). Existența unui public cunoscător, cultivat, cu pretenții ridicate, constituie astfel un stimulent puternic și totodată o condiție importantă a dezvoltării creatorilor înșiși.

Vom căuta în cele ce urmează să facem o analiză a criteriilor frumosului arhitecturii și urbanismului, așa cum le înțelegem *astăzi în condițiile societății noastre*, în funcție de cerințele ei cît și de nivelul de cunoștințe acumulat pînă acum în aceste domenii.

III. Criteriile valorii urbanismului și arhitecturii

Pentru călăuzirea căutărilor creatoare se încearcă să se deslușească tot mai profund criteriile generale — denumite uneori și „atribute” — și criteriile estetice care stau la baza creației și aprecierii valorii operelor de arhitectură și urbanism.

Am examinat, în paragraful anterior, unele aspecte ale valorii estetice în urbanism și în arhitectură și am încercat să-i desprindem elementele principale. Analizîndu-i criteriile, vom încerca să le diferențiem și ponderăm, în funcție de aspectul valorii estetice pe care îl definesc.

Deoarece am considerat primordială valoarea materială și în special calitățile ei practic-utilitare — valoarea practic-utilitară, este normal să subordonăm și criteriile estetice celor

¹ K. Marx — F. Engels, *op. cit.*, în *loc cit.*

ale utilității care generează însuși *scopul* activității arhitecturale și urbanistice. „Utilitatea unui lucru este ceea ce face din el o valoare de întrebuințare“, arăta Marx¹. Valoarea de întrebuințare este esențială pentru definirea valorii materiale și spirituale a unui obiect. Obiectele arhitecturale și urbanistice capătă *valoare*, atât materială cât și spirituală în primul rând, în măsura *utilității* lor și mai ales a *utilității sociale*, fiind vorba în special de obiecte de uz colectiv, social.

Dacă, în orînduirea socialistă utilitatea socială este relativ ușor de definit — fiind în funcție de slujirea cât mai eficace a *progresului întregii colectivități* — în orînduirile împărțite în clase antagonice utilitatea socială este mai greu de definit și adesea contradictorie, putînd fi apreciată numai în perspectiva progresului istoric. Nu vom urmări acum formele și caracterul utilității sociale și relațiile acesteia cu utilitatea de clasă, mai ales cu cea interesînd clasele dominante. Ne vom mărgini să observăm că urmărind satisfacerea *utilității* — potrivit cu cerințele comenzii sociale specifice fiecărei epoci și clase sociale față de arhitectură și urbanism — omul s-a deprins, în decursul îndelungatei sale practici social-istorice să-și supună din ce în ce mai mult „natura“, să folosească cu randament mereu mai mare mijloacele tehnice și materiale. Pentru a putea obține, de la aceste mijloace, o eficacitate cât mai mare, au trebuit să fie descoperite și aprofundate *legile formării și organizării spațiilor arhitecturale și urbanistice*, ca și ale *utilizării mijloacelor tehnice și materiale*, potrivit cerințelor funcționale respective.

Satisfacerea cerințelor funcționale și tehnic-economice a fost deprinsă treptat, impunîndu-se de timpuriu drept criterii fundamentale ale valorii arhitecturii și urbanismului. Încă din antichitate Vitruviu a descoperit cîteva din „atributele“ (criteriile fundamentale) valorii arhitecturii: soliditatea, utilitatea și frumusețea (*firmitas, utilitas, venustas*)². Deși socotea economia o calitate importantă și necesară a arhitecturii, Vitruviu nu o enumeră printre „atributele“ ei. Caracterul socialist

¹ Vezi K. Marx, *Capitalul*, vol. I, Editura Politică, București, p. 70.

² Vitruviu, *Despre arhitectură*, cartea I, cap. I, Editura Academiei R.P.R., București, 1964.

al construcției în masă în folosul întregii colectivități ridică pe o treaptă calitativ nouă problema folosirii și distribuției mijloacelor societății cu maximum de eficiență, ceea ce conduce, tot mai mult, la necesitatea desprinderii *economicității* ca un criteriu fundamental al valorii arhitecturale.

Utilitatea, constructivitatea, economicitatea și frumusețea constituie, după părerea noastră, criteriile fundamentale (atributele) ale urbanismului și arhitecturii, acționînd ca un tot unitar în relații dialectice de interdependență și intercondiționare. Raporturile dintre aceste criterii și ponderea fiecăruia în ansamblul valorii arhitecturale s-au manifestat diferit în decursul istoriei și se diferențiază și acum în funcție de programul, caracterul și destinația obiectului, fără a răsturna însă raportul fundamental dintre criteriile practic-utilitare și cele spirituale. Pentru că, în afară de criteriul utilității, care constituie cheia de boltă a tuturor celorlalte, trebuie subliniată preponderența criteriilor practic-utilitare (utilitate, constructivitate, economicitate) în ansamblul lor.

Cu toate acestea criteriul frumuseții nu este o simplă rezultată mecanică a respectării celorlalte criterii — practic-utilitare. Deși este *condiționat* de ele — în afara funcționalității, constructivității și economicității frumusețea autentică neputînd fi dobîndită — criteriul frumuseții are o influență importantă asupra *modului* lor de aplicare. Încălcarea acestei relații de intercondiționare creează de fapt puncte de plecare *formalismului estetizant*.

Dar *utilitatea, constructivitatea, economicitatea*, fiind criterii ale valorii practic-utilitare, nu sînt lipsite de importanță din punctul de vedere al valențelor estetice. Se pot constata ușor *efectele organizării funcționale* asupra expresivității spațiale, *ale sistemelor tehnice și constructive* asupra formei tectonice, *ale economicității* asupra folosirii și tratării raționale a spațiului, tehnicii, materialelor, formei lor. În realitate deci aceste atribute — privite uneori greșit numai sub aspectul lor practic-utilitar — *conțin în ele însele principalele potențe estetice* a căror evidențiere creează resursele cele mai importante ale expresivității arhitecturale și urbanistice.

De altfel prețuirea deosebită a potențelor estetice intrinsece utilității, constructivității (mai ales în privința structurii dar

în ultima vreme și a instalațiilor) și chiar economicității, în crearea expresivității arhitecturale, caracterizează tendințele progresiste în dezvoltarea arhitecturii atât în trecut, cât, mai ales, în zilele noastre. Cu toate acestea, absolutizarea unora din aceste criterii și substituirea criteriilor estetice în tendințele „utilitariste”, „funcționaliste” sau „constructiviste”, de pildă, au provocat, în unele realizări din primele decenii ale secolului al XX-lea, un dezechilibru în ponderea firească a criteriilor, ducând la pierderea unității estetice a operei arhitecturale, chiar dacă, la timpul lor, aceste tendințe au avut meritul de a fi atras atenția asupra potențelor expresive, intrinsece ale valorilor practic-utilitare, subestimate atâta vreme de curentele eclectice estetizante care au dominat arhitectura secolului al XIX-lea.

Potențele estetice se manifestă în numeroase activități umane *practic-utilitare*. Este însă o deosebire esențială între forma, în care ele se finalizează în arhitectură și urbanism, față de forma în care se manifestă ele în obiectele de larg consum, aparate, utilaje etc. Pentru acestea din urmă expresivitatea estetică se manifestă mai ales în forma exterioară cu care vine în contact în mod obișnuit omul ce le folosește. Chiar dacă resimțim satisfacții estetice privind forma pieselor componente a acestor obiecte, calitatea finisării lor, frumusețea tehnică a soluției etc., acestea nu sînt determinante pentru *expresivitatea estetică specifică* obiectului. Totodată *forma spațiului lor interior* este lipsită de importanță estetică, neavînd funcția de a fi folosit ca spațiu „uman”. Dar, în măsura în care omul este cuprins în *spațiile* interioare ale unor obiecte de mai mari dimensiuni — în special obiecte servind *transportului* (automobil, tren, avion, vapor etc.) — aceste spații devin de fapt *spații „umane” de natură arhitecturală* de un gen specific, deosebit de spațiul arhitectural propriu-zis care aparține unor obiecte statice*.

* Această diferență nu este lipsită de importanță, deoarece *mobilitatea* obiectului aduce o serie de *aspecte funcționale specifice* (legate de cerințe aerodinamice, de relația cu solul, de posibilitățile de acces etc.) care aduc cu sine *forme specifice*, a căror utilizare în arhitectura propriu-zisă, în absența acestor cerințe speciale, ar fi nelalocul ei.

În obiectele arhitecturale și urbanistice *expresivitatea estetică* se manifestă în primul rînd în forma, organizarea și distribuția spațiilor (cavităților) cuprinse în cadrul care definește obiectul (fie că este vorba de spații interioare sau în aer liber). Forma exterioară, „cadrul”, trebuie subordonat spațiului, pentru a cărui alcătuire există.

Expresivitatea sa este de aceea legată, în primul rînd, de reprezentarea sinceră a acestui spațiu și de asigurarea funcțiilor lui, ceea ce duce la dobîndirea *veridicității funcționale*.

Specificul expresivității arhitecturii decurge din faptul că omul este cuprins în *spațiul arhitectural sau urbanistic și înconjurat de cadrul care delimitează spațiul concret în care se află*. Datorită acestui fapt *funcția socială* (în special procesele de viață și formele lor de desfășurare), pe care trebuie să o satisfacă „obiectul” urbanistic sau arhitectural, se reliefează cel mai puternic în veridicitatea *expresivității spațiale*. Aceasta nu este o abstracție estetică independentă, un joc liber de forme spațiale, ci este strîns legată de funcțiile sociale, pe care trebuie să le satisfacă și, în același timp, să le „reprezinte” veridic și expresiv.

Spațiul organizat — prin distribuția și dispoziția lui, prin proporțiile și scara elementelor sale componente — trebuie să constituie totodată și o *reflectare* prin mijloacele sale specifice a proceselor de viață și a raporturilor sociale pe care le adăpostește. De aceea forma spațiului arhitectural și urbanistic va avea o valoare estetică cu atît mai mare, cu cît va exprima mai bine *conținutul său de viață umană*.

Trăsăturile specifice *spațiului* arhitectural sau urbanistic sînt legate în primul rînd de însușiri obiective ale sale: este vorba de un spațiu *tridimensional, delimitat* în parte sau total și care ne „înconjură” (atîta vreme cît ne situăm înăuntrul său). De aceste însușiri sînt legate mai ales forma și proporțiile dar și unghiurile de vedere și *perspectivele* ce le oferă privitorului.

Alte calități estetice sînt legate nu numai de însușiri obiective ale spațiului, ci și de modul în care este *perceput* de om, de raporturile obiective *dintre om și spațiul* arhitectural și urbanistic.

Printre acestea menționăm, de pildă, faptul că forma fiecărui spațiu în parte nu poate fi percepută *simultan*, ci prin-

tr-o succesiune de imagini, care redau numai prin cumulare viziunea globală a formei sale. Pe de altă parte, clădirea sau localitatea sînt divizate în numeroase spații diferite, a căror percepere se produce prin *parcursere succesivă în timp*. Ceea ce a făcut pe unii cercetători și critici¹ să folosească noțiunea de spațiu-timp (pe baza caracterului *temporal* al percepției sale, ca atare fără nici o echivalență cu sensul fizic al aceleiași noțiuni).

De spațiul-timp, ca însușire obiectivă a spațiului arhitectural și urbanistic, sînt legate trăsături estetice specifice, ca *succesiunea, alternanța, ritmul, staticismul sau dinamismul* etc.

Un aspect cu totul specific și deosebit de important pe care trebuie să-l avem în vedere este faptul că *finalitatea* muncii arhitectului este crearea *spațiului real*. Pentru transpunerea proiectului în realitate el se folosește în prealabil de *metode geometrice de reprezentare a spațiului la scări micșorate, mult diferite de mărimea naturală*. Arhitectul folosește așadar, în proiect, „reprezentarea” spațiului, dar — spre deosebire de reprezentarea dintr-o pictură care constituie însăși opera — în arhitectură sau în urbanism aceasta nu formează decât *un mijloc și un instrument de lucru pentru construirea spațiului real*. Deosebirile nu sînt numai „cantitative”, nu este vorba numai de un raport matematic între dimensiunile spațiului reprezentat și ale celui în mărime naturală, ci trecerea de la *reprezentare la realitate* produce o schimbare calitativă deosebit de importantă: omul capătă abia în spațiul real posibilitatea comparației dimensiunilor proiectate cu dimensiunile reale ale spațiului arhitectural sau urbanistic, adică a aprecierii „scării” reale a acestuia. Efectul acestei comparații, *scara spațiului arhitectural*, este un element principal al expresivității estetice arhitecturale și urbanistice, cu o mare putere de sugestie vizuală. Impresia comparativă dintre propria dimensiune și dimensiunile spațiului creează, din primul moment, efecte psihice deosebit de importante: senzațiile de grandios sau intim, de „spațios” sau înghesuit, aerat sau sufocant etc. se datorează în principal *scării* unui spațiu.

¹ S. Giedion, B. Zevi, Le Corbusier etc.

Dificultățile de adaptare ale omului la vicisitudinile naturii l-au făcut să-și creeze spații proprii, „artificiale”, delimitate de spațiul natural și care să-l ocrotească de acesta, oferindu-i condiții optime pentru viața sa. Omul, spre deosebire de animal, nu se mulțumește cu adaptarea la mediu, ci creează un nou „mediu” pe măsura nevoilor sale. Ca atare natura nu este numai un izvor de pericol, ci și prima condiție a existenței umane. Totodată natura constituie și o sursă inepuizabilă de emoții estetice. De aceea, omul are nevoie nu numai de a se adăposti de spațiul natural, ci și de *contact și comunicare* permanentă a spațiului său „artificial” cu cel natural, de unde, în afară de satisfacerea nevoilor biologice (aer, apă, lumină, hrană etc.), îi vin și impresii estetice, a căror contemplare este deosebit de tonifiantă pentru psihicul său.

Corelația dintre spațiul artificial și cel natural este de aceea o problemă de foarte mare importanță, de a cărei soluționare fericită depinde în mare măsură valoarea spațiului arhitectural și urbanistic. Arhitectul american Frank Lloyd Wright, de pildă, o socotea chiar una din sarcinile cele mai importante ale arhitecturii.

Într-adevăr legătura organică și compunerea cea mai potrivită a spațiului interior din clădiri cu cel exterior, a spațiului „artificial” (interior sau exterior) cu cel natural, *prelungirea, continuitatea și trecerile* bine realizate între ele constituie condiții importante ale expresivității spațiale și surse de mari satisfacții estetice. Natura, „integrată” optic spațiului urban sau arhitectural, constituie un element esențial care poate impune *orientarea* compoziției către anumite puncte de interes exterioare ei.

Diversitatea imensă a formelor naturii „integrată” compoziției spațiului urban sau arhitectural poate aduce un aport foarte important realizării unei note specifice cu caracter de unicitate și poate deveni chiar nota dominantă a personalității unei localități sau ansamblu arhitectural, cum este cazul de exemplu cu unele orașe așezate în amfiteatru pe coastele Mediteranei, a căror dominantă este vederea spre mare.

Criteriul utilității

Prin acest criteriu se controlează aspectele legate de îndeplinirea *scopului* pentru care se realizează obiectul, de realizarea spațiului și cadrului corespunzător *proceselor* economice și sociale pe care este destinat să le satisfacă, de satisfacerea cât mai bună a condițiilor de *funcționalitate* pentru desfășurarea optimă a acestor procese. Toate acestea necesită, în primul rând, alcătuirea și organizarea cea mai bună a *configurației spațiale* a tuturor elementelor obiectului și a obiectului în întregime, precum și ordonarea, repartitia și distribuția, dispoziția și proporționarea optimă a spațiilor utile. Prin aceasta se urmărește atât crearea, în fiecare spațiu în parte ca și în ansamblu, a locului și ambianței celei mai potrivite destinației lor și confortului necesar, cât și facilitatea *fluxurilor* optime de circulație cerute de funcțiile obiectului.

Crearea cadrului, corespunzător cerințelor utilității, trebuie să asigure condiții optime de distribuție și circulație, cât și de izolare sau conectare, corespunzătoare funcțiilor respective ale spațiilor delimitate de el. În același timp, pentru satisfacerea condițiilor de funcționalitate, un rol din ce în ce mai mare, în epoca modernă, îl joacă o serie de elemente auxiliare de dotare cu echipament și instalații, care trebuie cât mai bine coordonate și corelate cu organizarea spațială.

Am arătat că modul de organizare a spațiului reprezintă în același timp conținutul său funcțional, că oglindește procesele umane pe care le adăpostește. Nu în orice fel de rezolvare aceasta posedă facultatea de a impresiona din punct de vedere estetic. Pentru aceasta este nevoie de acuzarea voită a posibilităților estetice ale utilității și funcționalității, de întruchiparea lor estetică *expresivă* prin mijloacele compoziției spațiilor și volumelor construite, redând *veridic*, prin formele lor, scopul esențial cărora sînt destinate sau exprimînd sincer — în formele cadrului — trăsăturile principale ale alcătuirii spațiale interioare.

Exemple deosebit de grăitoare privind potențele de expresivitate ale utilității le dă, poate mai pregnant decît orice, arhitectura industrială, dar ele se manifestă puternic și în arhitectura civilă atît prin marcarea „caracterului” unei clă-

diri (locuință, edificiu public, teatru, expoziție etc.), cât și prin evidențierea sinceră a funcțiilor și spațiilor lor principale. În volumele exterioare ale Circului de stat sau ale Pavilionului Expoziției economiei naționale din București se „citește” cu ușurință alcătuirea elementelor majore ale spațiilor interioare. Întorcînd spatele voit acestor posibilități de expresie Jöern Utzon realizează, în clădirea noii opere din Sydney, o formă exterioară simbolică ce încearcă să sugereze o „corabie cu pînzele în vînt”, fără nici o legătură inteligibilă cu spațiile interioare sau caracterul clădirii.

Ne-am referit acum mai ales la expresivitatea spațială a cadrului exterior în raport cu spațiul interior pentru că aceasta este mult mai pregnant. Nu trebuie să uităm însă că aspectul principal al expresivității funcționale este înțeles prin *perceperea spațiilor* în care este *cuprins* omul, prin caracterul, scara, proporțiile, succesiunea și tratarea lor.

Expresivitatea acestor spații constă în capacitatea lor de a ne sugera cu ușurință specificul și trăsăturile principale ale proceselor pe care le adăpostește chiar în momentele în care *nu au loc* aceste procese, cînd clădirea nu este „în funcțiune”. Renumitele spectacole „sunet și lumină”, care au loc în decorul vechilor castele din Franța, folosesc tocmai această putere de sugestie a spațiului și cadrului arhitectural.

Criteriul constructivității

Forma cadrului care delimitează, și implicit concretizează și face perceptibil spațiul arhitectural și urbanistic, este legată însă și de condițiile *tehnice* ale realizării sale, avînd un rol important de altfel și asupra formei spațiului.

Delimitarea unui spațiu arhitectural poate avea sensuri diferite și, potrivit acestora, modalități de realizare diferite. Spațiul poate fi delimitat numai în direcția orizontală — în cazul (a) spațiilor „descoperite” de pildă (stradă, șosea, piață, teren sportiv, parc, teatru în aer liber, industrie în aer liber etc.) — și atunci „pereții” pot fi *materializați prin construcții*, plantații, elemente naturale etc., sau pot fi numai *sugerați* prin diferite procedee, ca denivelări, elemente naturale,

schimbări ale materialului „pardoseli” etc., poate fi delimitat numai pe „verticală” — în cazul (b) spațiilor acoperite însă fără pereți (șopron, portic, copertină etc.), sau, situația cea mai frecventă, poate fi delimitat și pe orizontală, și pe verticală — în cazul (c) clădirile obișnuite. În oricare din aceste cazuri, în măsura în care spațiile create sînt destinate omului și funcțiilor sale vitale (muncă, locuire, circulație, destindere, cultură etc.) și omul este „cuprins” în aceste spații în procesul normal de viață, aceste spații devin *spații arhitecturale sau urbanistice* și forma lor expresivă reprezintă în primul rînd procesele de viață umană care se desfășoară în ele.

Materializarea „cadrlui” necesită, în special în cazurile (b) și (c), realizarea unei construcții care aduce cu sine — împreună și în acord cu spațiul delimitat — o gamă nouă de *potențe expresive proprii* atât utilității, cît și *constructivității* acestui „cadru”. Premisele și resursele expresive principale, în crearea formei acestuia, le constituie nu numai „reprezentarea” spațiilor care delimitează și a funcțiilor acestora, ci și expresia *propriilor rosturi funcționale și constructive*. Acestea pot aduce un aport substanțial în realizarea formei estetice, dar absolutizarea lor într-un fel sau altul, în special a construcției, poate avea efecte dăunătoare și rupe echilibrul armonios al arhitecturii, trăgîndu-l fie spre formalism de natură constructivistă sau structuralistă, spre jonglerie acrobatică inutilă, fie spre estetism.

Construcția și mai ales structura sînt resurse importante ale expresiei arhitecturale și pot aduce un aport de primă importanță, dar nu trebuie să se uite că ele *nu sînt un scop în sine*. Progresele autentice constructive și structurale trebuie să aibă la bază scopul de a *satisface cerințele utilității și funcționalității* și de a *reduce continuu cheltuirea mijloacelor* pentru realizarea lor.

Să nu uităm însă că satisfacerea cerințelor cu privire la *alcătuirea și organizarea spațiilor și cadrlui, a echipamentului și instalațiilor* etc. are un caracter concret istoric nu numai prin specificul acestor cerințe, ci și prin mijloacele tehnice concrete de care dispune societatea pe o anumită treaptă de dezvoltare. Aceste mijloace limitează posibilitățile soluțiilor spațiale și *condiționează* direct sistemele de separație, susți-

nere și acoperire a clădirilor ca și înfățișarea lor arhitecturală, *tectonica*¹ clădirii. Limitarea este produsă în special de modalitățile tehnice de acoperire a spațiilor și de transmitere a sarcinilor, prin reazeme, la teren.

Timp de milenii arhitectura monumentală a folosit ca materiale de structură mai ales piatra și cărămida. Lemnul, deși permitea cu oarecare ușurință acoperirea unor deschideri sporite, fiind inflamabil, era evitat ori de cîte ori era nevoie de un material mai rezistent. Ceea ce a făcut ca, pînă în secolul al XIX-lea cînd a apărut metalul și apoi betonul armat, cea mai mare deschidere să rămînă cea realizată de marii constructori ai antichității — romanii — la cupola Panteonului lui Agrippa (peste 43,00 m). Îndrăznețele catedrale gotice sînt mai ales *înalte*, deschiderile lor nedepășind în general dimensiuni de 15—20 m, iar cupolele bizantine sau ale Renașterii depășesc rar diametrul de 30 m. Acestea erau însă *performanțe*, care cereau eforturi materiale imense, ca atare erau posibile numai la realizarea construcțiilor cu totul speciale. Construcția obișnuită se rezuma, în general, la zidăria masivă și acoperirea cu lemn sau, în cel mai bun caz, cu sisteme de bolți de cărămidă ori piatră, ceea ce impunea limitarea destul de strictă a spațiilor cu *ziduri groase* sau *reazeme dese*, cu deschideri și goluri mici, constituind servituți apăsătoare pentru soluționarea spațiilor interioare.

Abia folosirea fierului și, mai ales, a betonului armat creează posibilități cu totul noi de organizare și compunere spațială. În timp ce reazemele se reduc mult, deschiderile dintre ele pot fi sporite sensibil. Apare posibilitatea separării clare a funcției de susținere de funcția de separare (pe care zidul masiv le întrunește indivizibil), micșorînd substanțial limitările și servituțile impuse organizării spațiale de către structura de rezistență.

În același timp, așa cum am spus, aceste mijloace *condiționează tectonica clădirii*. Arhitectura marchează de-a lungul istoriei sale apropierea treptată a expresivității tectonice de baza sa constructivă, *sinceritatea tectonică* constituind o trăsătură caracteristică importantă a unor opere clasice ale arhi-

¹ *Tectonica* (grec) — principiile expresivității estetice a sistemelor constructive.

tecturii. „Sinceritatea” tectonică nu a fost însă întotdeauna expresia directă a structurii, ci deseori apărea numai ca o „reprezentare” estetică a sa, realizată prin intermediul unui limbaj cristalizat în *sisteme de canoane estetice*. La formarea lor, aceste sisteme de canoane — ca de pildă cele ale ordinelor clasice — își aveau originea într-un anumit sistem constructiv, pe care încercau să-l exprime cu claritate. Dar sistemul de canoane estetice căpăta, treptat, o dezvoltare independentă, degenerând înspre forme pur *decorative*, desprinse de condițiile care le-au dat naștere. Nu întâmplător această situație era caracteristică mai ales pentru clădirile din piatră și cărămidă — în care, cu excepția arhitecturii gotice, au predominat structurile masive — și s-a manifestat mai puțin în structurile cu schelet din lemn.

În zidăria masivă scurgerea eforturilor este difuză, nu se concentrează pe direcții precise, care să atragă după sine elemente tectonice suficient de evidente, cum sînt coloana, arcul, bolta sau scheletul de lemn. În același timp *grosimea* elementelor constructive îngăduia posibilități foarte variate de modelare, de „sculptare”, a suprafețelor lor fără a pune în pericol rezistența construcției. Aceasta explică în mare parte de ce clădirile masive din piatră sau cărămidă au putut fi realizate, de-a lungul epocilor, în stiluri atît de diferite, creînd impresia autonomiei totale a formei arhitecturale de sistemul constructiv, ceea ce a restrîns foarte mult, sau chiar a reținut, posibilitatea *valorificării depline a potențelor estetice ale constructivității*. Abia în zilele noastre această valorificare a devenit posibilă datorită apariției unor noi materiale, structuri și tehnici de construcție, generalizării metodelor precise de calcul matematic și aplicării consecvente a legilor științelor care permit tot mai mult folosirea caracteristicilor materialelor la eficacitatea lor maximă. Toate acestea au produs, în mai puțin de un secol, o revoluționare fără precedent în tehnica construcțiilor, aducînd pe primul plan relația directă dintre ea și tectonică. Armonia deplină dintre structură și expresia ei tectonică a devenit o necesitate obiectivă, încălcarea ei avînd serioase efecte negative asupra raționalității constructive și, implicit, asupra eficacității economice.

Pe de altă parte reducerea dimensiunilor elementelor constructive are efecte directe asupra expresivității spațiale. Masivitatea elementelor constructive micșora importanța relației dintre forma spațiului interior și forma exterioară a unei clădiri; uneori, pentru a putea marca expresiv această relație, erau folosite efecte compoziționale speciale, constituind mai curînd o „reprezentare” a spațiului interior. Charles Garnier, dorind să exprime în volumele exterioare spațiul sălii de spectacol al Operei Mari din Paris, a supraînălțat o cupolă deasupra întregului acoperiș, care marchează locul și reprezintă numai indirect spațiul sălii, dar nu este justificată de dimensiunea reală a acesteia, în spațiul suplimentar al cupolei fiind loc aproape pentru încă o sală la fel de mare. Am dat acest exemplu numai pentru a ilustra procedeele compoziționale indirecte, la care se recurgea uneori în trecut, pentru a *reprezenta* în exterior trăsăturile caracteristice ale spațiului interior, cu scopul exclusiv estetic de a da mai mult *caracter* clădirii.

Structurile moderne reduse la grosimi infime — în raport cu masivitatea celor din trecut — îngăduie formei exterioare să evite asemenea „sincerități” truate și să se „muleze” mult mai apropiat de spațiul interior, permițînd practic aproape identificarea formei reale cu „reprezentarea” ei.

Posibilitățile tehnicii moderne permit ca sinceritatea și veridicitatea expresivității funcțional-spațiale și constructive să devină, în zilele noastre, nu numai pe deplin posibile — fără a necesita un „limbaj” indirect urmărind „reprezentarea” lor — ci și strict necesare, reprezentînd criterii estetice obligatorii pentru o arhitectură rațională și realistă.

Atunci cînd se vorbește de criteriul *constructivității* și de potențele lui estetice se consideră în mod obișnuit că este vorba în special de *structura de rezistență* a „cadrlui” construit (reazeme, planșee, deschideri etc.). Evident că aceasta constituie elementul constructiv principal — fără el construcția neputînd sta în picioare — și este firesc ca, între diferitele elemente constructive, arhitecții să pună accentul mai ales pe evidențierea *structurii*.

Evidențierea structurii implică trăsături estetice diferențiate pentru fiecare *tip de structură*. Constructorii au utilizat în

trecut mai ales structurile masive și cele cu schelet; într-o măsură mult mai redusă și într-un mod cu totul primitiv au folosit și structuri suspendate (cortul, *velum*-ul, podul suspendat), dar acestea împreună cu alte tipuri noi de structuri, ca structurile cu suprafețe și cele pneumatice, au căpătat o mare extindere abia în ultimele decenii, pe baza materialelor și tehnicilor noi, contemporane. Fiecare din aceste structuri este caracterizată printr-un *mod de „lucru” specific*, adică o preluare și transmitere a eforturilor mecanice la care sînt supuse, ceea ce implică și posibilități de expresie caracteristice. Necunoașterea, neînțelegerea sau confundarea acestor mijloace între ele, poate avea consecințe dăunătoare nu numai pentru *constructivitate*, dar și pentru expresivitatea sa estetică care își pierde claritatea și sinceritatea.

Desenul aparent al rețelilor unui schelet metalic, așa cum se poate vedea la cupola Pavilionului principal al Expoziției economiei naționale, forma clar evidențiată a pînzelor subțiri de beton armat vizibile atît din interior cît și din exteriorul cupolei. Cercul de stat sau acuzarea clară a eleganței nervurilor schelelor de beton armat aparent, realizate de marele constructor italian P. L. Nervi, ori a formelor elegante și originale ale pînzelor subțiri de beton armat în lucrările lui Candella, constituie tot atîtea exemple ale folosirii creatoare a potențelor estetice ale structurilor.

Este de asemenea important să fie cunoscute și stăpînite mijloacele tehnologice de realizare. Construcții, realizate cu același tip structural însă cu o *tehnologie* diferită, pot căpăta unele nuanțări caracteristice acesteia. Deosebit de evidente ni se par diferențele ce apar între structurile monolite (continue) — lipsite de rosturi — și cele prefabricate (discontinue) în care rosturile capătă o importanță tectonică, expresivă, vizibilă. De asemenea chiar între structuri monolite executate cu cofraje obișnuite, cu cofraje de inventar sau mai ales cu cofraje glisante, apar diferențieri constructive care pot fi exploatate și evidențiate estetic. Lipsa de preocupare în căutarea acestor posibilități poate fi agravată de falsificarea voită, prin substituirea unor expresii inadecvate tehnicii folosite. Trasarea unor rosturi false pe construcții monolite, încercarea de a ascunde rosturile, urmărind o expresie potrivită unei clădiri

cu zidărie *continuuă* și nu *discontinuuă*, ori tratarea unei construcții realizate cu o tehnologie principal nouă fără a exploata posibilitățile specifice, *diferite* pe care le oferă, împiedică într-un fel sau altul folosirea deplină a posibilităților expresive, intrinsece ale constructivității. Lipsindu-se de una dintre sursele cele mai valoroase ale originalității autentice, căutările se îndreaptă adesea pe un teren fals inovator, lipsit de logică constructivă, formalist.

Cadrul construit este compus însă și din alte elemente constructive în afară de *structură*: pereții fără rol portant, instalațiile, tîmplăria, materialele, finisajele etc. avînd fiecare un rol în realizarea expresiei estetice.

Diferențierea constructivă și estetică între elementele structurii purtătoare și pereții *nepurtători* — ce pot fi opaci, translucizi sau chiar transparenti — este rodul unei dezvoltări istorice îndelungate, dar, mai ales, al posibilităților tehnice noi aduse de construcțiile de oțel sau beton armat. Rolul diferit pe care îl joacă elementele componente ale construcției le conferă *trăsături tectonice* distincte, a căror exprimare estetică este o condiție a sincerității constructive.

Echiparea tehnică și instalațiile, aproape inexistente în trecut și abia la începuturile lor în secolul al XIX-lea, au marcat, în ultimele decenii, o creștere spectaculoasă ajungînd să capete, mai ales în construcțiile industriale și de cercetări, o pondere foarte mare, adesea mai mare decît a construcției însăși. Exploatarea posibilităților lor estetice nu a devenit însă, decît în mică măsură, obiectul atenției arhitectului. Impuse de progresele tehnicii, ele sînt considerate încă de marea majoritate a arhitecților drept elemente *inestetice* — ca și betonul armat, de altfel, la începuturile sale — și, cînd resursele materiale îngăduie, se caută cu tot dinadinsul mascarea lor. Totuși, costul ridicat al acestei „mascări”, ca și terenul cîștigat în ultima vreme de preocuparea pentru *estetica utilajelor și instalațiilor* au făcut să apară — pornind tot din arhitectura industrială, acest veritabil precursor al arhitecturii contemporane — încercări din ce în ce mai afirmate de folosire a posibilităților expresive proprii ale echipamentului instalațiilor, conductelor etc. Louis Kahn a încercat chiar să formeze, din canalele verticale destinate instalațiilor, elemen-

tul major al compoziției unor laboratoare de cercetări, recent realizate în S.U.A. după proiectele sale.

Am examinat unele aspecte ale *constructivității* în special în raport cu arhitectura în care potențele estetice se manifestă în mod direct și nu ne-am referit la *constructivitate* în urbanism, unde rolul său este — cel puțin deocamdată — mai ales *indirect*, mijlocit de obiectele cadrului construit.

Criteriul economicității

Mergînd pe aceeași linie, o mențiune specială este necesară și în legătură cu *criteriul economicității*, al cărui efect este deseori înțeles numai în sens negativ sau în cel mai bun caz limitativ. Poate să fie și numai o confuzie, provenind din apropierea curentă dintre perechile de noțiuni bogăție-frumos și sărăcie-urît. De cele mai multe ori însă este o neînțelegere a potențelor și funcției estetice reale a economicității, care numai printr-o eroare poate fi confundată cu sărăcia, cu lipsa mijloacelor. Economicitatea nu este doar o cerință *conjuncturală*, datorată unor situații de moment, ci este o lege a progresului, impusă de necesitatea obiectivă a *reducerii* continue a efortului uman și creșterii eficacității rezultatelor lui în toate domeniile procesului de muncă, inclusiv în arhitectură și urbanism.

Nu este greu să vedem că inversul economicității — risipa — aduce după sine exagerarea și superfluul, care au consecințe negative nu numai asupra eficienței economice, dar însoțesc adesea și soluții funcționale nerezolvate lipsite de claritate și fluiditate, construcții greoaie și inexpresive sau forme inestetice, supraîncărcate, caracteristice prin prostul-gust manifest.

Dacă risipa este generată mai ales de nepriceperea proiectantului, un fenomen conex, luxul, a fost generat mai curînd de cerințe sociale, de nevoia de a imprima un caracter festiv sau reprezentativ unor anumite instituții sau spații urbane.

Calitatea estetică deosebită a unor realizări arhitecturale din această categorie, datorate unor mari arhitecți, poate lăsa impresia că s-ar datora *cantității* mijloacelor cheltuite.

Aceasta ar fi însă o înțelegere greșită, deformată, deoarece și în asemenea cazuri calitatea estetică este condiționată de folosirea cu măsură a efectelor estetice, în raport cu tema, cerințele și mijloacele disponibile.

Criteriul economicității acționează simultan asupra tuturor elementelor componente ale obiectului arhitectural sau urbanistic. Aceasta nu înseamnă că el rezultă în mod automat printr-o simplă cumulare a efectelor parțiale. De aceea are importanță nu numai efectul său asupra fiecărui aspect în parte, ci, mai ales, rezultatul final, *eficacitatea economică* privită în ansamblul ei. Pentru a obține aceasta este necesar efectul coordonat al tuturor criteriilor de calitate, materiale și spirituale. Adică, pentru a realiza o soluție economică optimă, este necesar să se rezolve problemele utilității, constructivității și frumuseții, în așa fel încît spațiul și materialul folosit să dea maximum de randament, sub toate aspectele, cu cheltuire minimă de mijloace materiale și estetice.

Expresivitatea economicității în sensul ei cel mai larg — al eficacității optime în utilizarea spațiului, materialelor etc. — își găsește întruchiparea în reținerea și laconismul limbajului arhitectural și evidențierea pregnantă a înfăptuirii „măsurii inerente”. În performanța estetică astfel realizată nu admirăm economia în sine, ci înnobilarea formei, ca rezultat al unui proces atent de eliminare a superfluului și de păstrare a necesarului, a esențialului, ca și măiestria creatorului de a satisface utilitatea, constructivitatea și frumusețea prin dozarea cu discernămint a mijloacelor materiale și estetice.

Ponderea criteriului economicității s-a manifestat diferit în raport cu condițiile istorice concrete.

În societatea socialistă criteriul economicității trebuie să se conjuge armonios cu toate celelalte criterii pentru a permite, pe de o parte, întregii societăți să capete, treptat și cît mai repede cu putință, acces la locuințele și dotările sociale și culturale corespunzătoare cerințelor generale, iar, pe de altă parte, ca aceste produse arhitecturale să ofere *calități arhitecturale* optime pentru posibilitățile reale ale momentului istoric dat. Rezolvarea problemei locuinței, de pildă, necesită eforturi materiale și umane imense. Resursele unei țări nu sînt însă nelimitate. De aceea, în funcție de aceste resurse, trebuie

ales raportul cel mai potrivit dintre *nivelul de confort* ce se poate oferi și termenul în care acesta poate fi asigurat treptat *tuturor* membrilor societății. Cu cât se pornește inițial cu un confort mai ridicat cu atât mai îndepărtată va fi rezolvarea *generală* a problemei și viceversa. Tocmai aci se pot vedea avantajele economiei socialiste planificate, care poate determina dinamica acestor termeni în funcție de posibilitățile ei reale și poate indica, în funcție de standardul de locuit existent și de creșterea lui treptată, planificată, atât condițiile optime ale acestei dinamici cât și asigurarea bazei materiale a realizării sarcinii propuse.

În aceste condiții *criteriul economicității*, legat de o serie de *indici de plan* (prețuri plafon, consumuri de materiale, productivitate etc.), își capătă rolul și ponderea cea mai potrivită între celelalte criterii stabilite *conștient* și *pe baze științifice* în fiecare etapă a dezvoltării societății socialiste.

Criteriul frumuseții

Așa după cum am mai arătat, utilitatea, constructivitatea și economicitatea sînt criterii primordiale pentru aprecierea valorii arhitecturale. „Calitatea estetică a unui obiect util este subordonată acestor trăsături primordiale, care o condiționează“. În același timp însă „fără calitate estetică, obiectele utile nu slujesc oameni, ci ființe biologice sau — poate — roboți“ (M. Breazu, Introducere).

Am văzut consecințele negative ale absolutizării sau ponderii excesive a unuia sau altuia din criteriile analizate pînă acum; este cazul să accentuăm că *absolutizarea criteriului frumuseții* este poate cea mai dăunătoare unității creației arhitecturale și urbanistice, împingînd-o către formalism esteticizant.

Criteriul frumuseții nu este deci de sine stătător, ci capătă consistență și valabilitate reală numai pe baza respectării cerințelor practic-utilitare, a criteriilor utilității, constructivității și economicității. Acestea — așa cum am văzut — conțin în ele însele elementele principale ale frumosului, principalele *potențe estetice*. Le conțin, dar nu le epuizează. Fru-

musețea nu este deci numai atît, ci este o *calitate nouă*, este „măsura inerentă“ pe care o capătă „obiectul“ datorită organizării unitare și armonizării componentelor sale pe care omul le creează „acordîndu-se“ cu obiectul. Ca atare valoarea estetică nu poate fi confundată cu valoarea arhitecturală. Ea reprezintă o *sinteză* a tuturor criteriilor componente, este *reflexul* unității lor organice obiective.

Dacă accentuăm teza subordonării și dependenței frumuseții și de respectarea criteriilor de utilitate, constructivitate și economicitate, nu trebuie să neglijăm totodată *independența relativă* a criteriului frumuseții. Prin intermediul diferitelor sisteme de reguli estetice — create de-a lungul istoriei ca un reflex teoretic al capacității și modalităților practice de „acordare“ a omului la „obiectul“ arhitectural sau urbanistic — criteriul frumuseții are la rîndul său o influență activă asupra celorlalte.

Realizarea deplină a creației „și în conformitate cu legile frumosului“ (Marx) în arhitectură și urbanism înseamnă a ține seamă de toate criteriile în *unitatea lor dialectică*, în funcție de ponderea și rolul fiecăruia. Desconsiderarea oricăruia dintre criteriile fundamentale sau hipertrofierea unuia în dauna celorlalte a creat întotdeauna premise pentru diferite forme de manifestare ale *formalismului*.

Dacă efectul principal al absolutizării utilității sau constructivității ca urmare a tendințelor utilitariste, funcționaliste sau constructiviste, a putut provoca uneori neglijarea preocupărilor estetice — frumusețea trebuind să apară de la sine prin satisfacerea cerințelor practic-utilitare, aceasta nu dăuna economicității (adesea chiar dimpotrivă), în timp ce efectul absolutizării criteriului frumuseții, prin ruperea sa de suportul criteriilor practic utilitare, a fost de obicei dăunător utilității, constructivității și economicității și, în cele din urmă, frumuseții însăși.

Rădăcinile formalismului se află în contradicțiile societăților împărțite în clase antagonice, de aceea unitatea, armonia nu devin posibile, pe *scară de masă*, și la dimensiunea întregii societăți, decît în condițiile în care dispăre și *alienarea* provocată de relațiile economice de exploatare, într-o societate în care baza tehnică-materială creează producția de bunuri

menită să satisfacă nevoile fizice și spirituale ale *tuturor oame-nilor*, iar baza economică nu împiedică — prin monstruoasă diferențelor uriașe în repartitia bunurilor propriu lumii capi-taliste — ca aceste bunuri să fie folosite de toți oamenii muncii. *Rădăcinile sociale* — condițiile obiective — gene-ratoare ale *formalismului* sînt lichidate abia în condițiile societății socialiste.

Aceasta nu înseamnă însă dispariția automată a manifestă-rilor de formalism pentru că premisele sociale acționează prin intermediul creatorului și concepțiilor sale, transformîndu-se mai încet decît condițiile obiective. Aceste condiții *subiective* pot continua să constituie cauza nerealizării unității dialectice a tuturor *criteriilor* creației arhitecturale, să constituie deci o sursă de formalism chiar în lipsa condițiilor sociale obiec-tive care îl generează. De aceea lupta pentru înfrîngerea for-malismului se deplasează — în condițiile noastre — pe planul luptei ideologice pentru dezvoltarea conștiinței socialiste în continuă transformare, pe planul luptei pentru promovarea unui *ideal estetic socialist*.

Interesele fundamentale ale dezvoltării societății socialiste se bazează pe căutarea lucidă și consecventă a adevărului obiectiv în toate domeniile de cunoaștere. Aceasta se traduce pe planul idealului estetic prin urmărirea la fel de lucidă și consecventă a adevărului artistic, a sincerității și veridicității expresiei estetice. Este firesc de aceea să considerăm că idealul estetic socialist se reflectă și în arhitectură și urbanism prin cerința principală a sincerității și veridicității expresiei estetice.

Sigur că această cerință nu reprezintă o apariție spontanee pe loc viran în arhitectura socialistă, ci se conturează treptat, de-a lungul istoriei arhitecturii, ca una din tendințele arhitec-turilor progresiste. Ea nu a fost însă întotdeauna pe deplin înțeleasă și uneori a fost chiar greșit și deformat interpretată. Înțelegerea unilaterală, simplistă a sincerității sau veridici-tății, privită numai prin prisma utilității sau constructivității, a dat naștere diverselor *curențe tehnice*, care negau sau desconsiderau independența relativă a criteriului frumuseții, după cum absolutizarea acestuia a rupt arhitectura de baza ei rațională funcțională, tehnică și economică. *Adevărul este-*

tic — sinceritatea și veridicitatea arhitecturală — este tocmai transpunerea, folosirea, accentuarea pe plan estetic a trăsătu-rilor celor mai caracteristice, funcționale, constructive și eco-nomice în raport cu importanța și ponderea potrivită fiecăreia.

În același timp atitudinea față de „sinceritate“ este un indiciu important asupra esenței și orientării *metodei crea-toare* cu ajutorul căreia arhitectul își concepe opera.

Tocmai de aceea trăsăturile principale ale *metodei de crea-ție în arhitectură, în condițiile socialismului*, îmbină atît particularități similare metodelor tehnice și științifice, cît și particularități similare metodelor estetice și artistice. Sub acest al doilea aspect metoda de creație a arhitecturii socialiste este direct înrudită cu metodele realismului artistic fără a se putea identifica cu ele, datorită complexității metodei de creație arhitecturale și urbanistice, care-i dă, în ansamblu, o esență *calitativ* diferită.



În cele ce urmează vom căuta să desprindem unele deose-biri specifice ale *metodei de creație* arhitecturale și urbanis-tice în raport, în special, cu cea din artele plastice, cu care s-au făcut și se fac încă uneori suprapuneri sau confuzii dău-nătoare creației arhitecturale. Astfel, în afară de deosebirile de esență, provenite din rolul și destinația lor socială, există deosebiri importante atît în *metodele de creație*, cît și în *modalitățile de expresie și percepere* ale arhitecturii și ale artelor plastice.

Metodele de creație diferă atît prin caracterul activității de producere a „obiectului“, cît și, legat direct de aceasta, prin alcătuirea diferită a criteriilor fundamentale și a rapor-turilor dintre ele.

Astfel în timp ce în artele plastice criteriile practic utili-tare nu au decît cel mult o importanță secundară, subordo-nată, în arhitectură ele capătă, așa cum am văzut, o pondere principală. Aceasta necesită nu numai o arie de cunoștințe tehnice și științifice, în afară de cele estetice, destul de dife-rită de cea din procesul „tehnologic“ al producerii operei de

artă plastică, ci și, din cauza vastității cunoștințelor pe care le reclamă realizarea unei opere arhitecturale sau urbanistice, colaborarea strânsă cu mari colective complexe de diverși proiectanți tehnici de specialitate, fără care multitudinea variată a elementelor proiectului complex nu poate fi alcătuită. Rolul arhitectului este de a coordona și armoniza, de a aduce la „unison” acest întreg noian de elemente adesea disparate sau chiar contradictorii în *obiect, clădire, ansamblu*, unitar sub toate aspectele tehnice și estetice.

În afară de aceasta, pentru stabilirea parametrilor celor mai favorabili rezolvării optime a unei teme de proiectare, munca arhitectului face uz de metode de creație *specifice muncii științifice* atât în analiza, alcătuirea și fundamentarea soluțiilor funcțional-spațiale, cât și în a celor tehnic-construc-tive și practice de realizare. Aceste metode au o mare importanță pentru stabilirea *limitelor raționale* ale soluțiilor înăun-trul cărora imaginația artistică poate acționa folosind meto-de de creație *specifice producției estetice*, urmărind expri-marea *realistă, veridică* atât a conținutului utilitar funcțional, cât și a mijloacelor tehnice utilizate.

În *realizarea* practică a „obiectului”, intervin apoi un număr foarte mare de factori care contribuie la înfăptuirea fizică — cantitativă și calitativă — a operei arhitecturale, în timp ce în opera de artă plastică aceasta se înfăptuiește de obicei tot de mîna creatorului, cel mult ajutat de un colectiv restrîns, mai ales în cazul operelor de mari dimensiuni. În timp ce munca arhitectului care concepe și coordonează, într-o primă etapă, „producerea” obiectului prin alcătuirea unui *proiect* este continuată în faza execuției propriu-zise — sub controlul său de autor — de alți lucrători, de constructori, artistul plastic *concepe și creează* opera sa fără ca valoarea ei estetică să depindă într-o măsură însemnată direct de alți factori ai realizării propriu-zise.

De aceea în timp ce „paleta” mijloacelor principale de expresie se află, în mult mai mare măsură, la discreția artis-tului plastic, arhitectul depinde mult mai mult de condițiile și posibilitățile concrete tehnice, economice, de materiale, mîna de lucru, de care nu poate dispune „la discreție”, ci în func-

ție nu numai de existența lor, dar și de raționalitatea eco-nomică a utilizării lor.

În afara acestor deosebiri, care țin mai ales de caracterul complex al activității arhitecturale și urbanistice există deo-sebiri care provin chiar din *specificul modalităților de expresie*.

Astfel, în timp ce obiectele artei plastice constituie o *reflectare* a realității obiective în forme perceptibile în exclu-sivitate *dinafara lor* (o pictură sau o sculptură sînt forme esențialmente „plastice” operînd numai cu desene, forme, cu-lori, suprafețe, volume, materiale etc.), arhitectura și urbanis-mul creează în primul rînd *un mediu real, o nouă realitate „artificială”, în interiorul spațiilor căreia omul trăiește o mare parte a vieții sale*.

Formele arhitecturale și urbanistice sînt generate *din inte-rior* și nu din exterior, ele se bazează pe nevoile de organi-zare a spațiului și forma exterioară, „plastică”, este puternic condiționată de nevoile acestui spațiu „interior”, care o gene-rează. Ca atare imaginea în arhitectură și urbanism nu poate fi redusă la forma „plastică” exterioară ea fiind bazată în primul rînd — așa cum am mai spus — pe forma *spațiului* și doar în funcție de acesta pe forma *cadrlui* care delimi-tează și definește spațiul. În același timp forma cadrului arhitectural are ea însăși o trăsătură „plastică” deosebită de cea a unei sculpturi: are *nu numai formă exterioară, ci și formă „interioară”*. Ea este un element de „separație”, care desprinde din spațiul universal la „scara” naturii, „entități”, „cavități”, „parcele” de spațiu potrivit necesităților și la „scara” omului.

Aceasta nu înseamnă desigur negarea importanței estetice a „cadrlui” arhitectural și a imaginii sale, cu care vine în contact omul care o privește din exterior, ci numai a faptu-lui că, în construcția acestei imagini, *nu se pornește de la ele, că acestea nu sînt primordiale ci subordonate spațiilor inte-rioare* pe care le reprezintă. Totodată capacitatea reflectorie a acestui „cadru”, prin înseși funcțiile sale arătate mai sus, este mult mai limitată. Trecerea accentului principal pe „plastici-tatea” cadrului și volumelor construite în locul aprofundării

În primul rând a *expresivității alcătuirii spațiilor* dintre ele împinge arhitectura mai curînd către domeniul sculpturii. De altfel tocmai restrîngerea noțiunii de imagine arhitecturală la forma plastică exterioară și exagerarea importanței acesteia în tendințele „sculpturaliste” ale unor arhitecți occidentali contemporani constituie unul din aspectele principale ale formalismului actual.

Cărui motiv se datorează totuși faptul că, în general, marea masă a nespecialiștilor, și chiar o mare parte dintre specialiști, consideră imaginea exterioară, sau „plastică” exterioară cum o denumesc mulți, drept elementul principal al formei arhitecturale și implicit micșorează, sau desconsideră chiar, importanța principală a formei spațiului cuprins de acest cadru? Este greu de răspuns. Este probabil ca la aceasta să contribuie îndeosebi faptul că imaginea spațiului este delimitată și concretizată tocmai de cadrul său și că fără un cadru nu poate exista spațiu delimitat și organizat. Din aceasta nu ar trebui să rezulte însă că acest cadru este independent de spațiul care îl generează. Cadrul arhitectural real nu este un simplu decor scenografic, o imagine exterioară lipsită de spații interioare, ci un *element complementar al acestora*.

Aceasta constituie și una din dificultățile caracteristice înțelegerii specificului arhitecturii: imaginea spațiului real nu poate fi transmisă integral prin mijloace grafice, ci numai *descompusă și redusă*, ceea ce nu-i poate reda *scara* și îngruiază raportarea omului față de dimensiunile reale ale spațiului. Acestea nu pot fi percepute și înțelese complet decît *din interiorul spațiului real*. De aceea între o fotografie oricît de reușită și spațiul real, pe care îl reprezintă, este o deosebire calitativă esențială, care nu se compară decît în mică parte cu deosebirea dintre o sculptură și imaginea ei fotografică. Imaginea cinematografică, prin mișcarea camerei de luat vederi, îngăduie perceperea *succesivă* a unui număr sporit de unghiuri de perspectivă. Cu toate că ne apropie ceva mai mult de percepția spațiului-timp nici ea nu ne poate transmite senzația reală a spațiului arhitectural sau urbanistic. Imposibilitatea concentrării în muzee a capodoperelor reale ale arhitecturii și răspîndirea lor geografică ne obligă adesea să luăm

cunoștință cu operele de arhitectură prin intermediul reprezentărilor grafice sau fotografice, ceea ce ne împiedică să intuim exact caracterul și forma spațiului lor real. În schimb ne aduce implicit pe primul plan imaginea *cadrlui* care poate fi redată mai ușor în imaginea fotografică sau în desenul convențional. Poate și de aceea mulți s-au obișnuit să rețină drept imagine arhitecturală doar imaginea *exterioară* a cadrului construit, substituindu-i astfel un aspect parțial și minimalizînd rolul principal al spațiului. Chiar dacă această imagine constituie pentru cei mai mulți sensul distinctiv, „simbolul” unui obiect arhitectural, ea este numai învelișul, îmbrăcămintea și nu esența lui.

Acest mod de abordare este mai ales caracteristic studiilor de istoria artelor, în care arhitectura și trăsăturile ei stilistice sînt analizate mai ales prin prisma imaginilor exterioare și detaliilor decorative; uneori se adaugă la aceasta sistemele constructive, dar de obicei sînt ignorate sau sînt atinse doar tangențial aspectele legate de expresivitatea, modul de tratare și concepțiile care stau la baza formării *spațiului* arhitectural și urbanistic al fiecărei epoci istorice, deși — în fond — prin acest aspect arhitectura și urbanismul sînt cel mai strîns legate de modul de viață al societății.

În concluzie, punînd accentul asupra *spațiului* ca element principal al formei este normal să socotim *expresivitatea spațiului* ca elementul principal al imaginii estetice a arhitecturii și urbanismului. Ceea ce, așa cum am spus, nu înseamnă că diminuăm importanța estetică reală a formei exterioare, ci numai că trebuie evitată singularizarea și absolutizarea ei, neglijarea dependenței ei de spațiile cărora este destinată.

Am examinat aci cîteva din deosebirile dintre metodele și modalitățile de expresie specifice arhitecturii și urbanismului pe de o parte și artele plastice pe de alta, fără a avea pretenția de a epuiza această problemă. Cele semnalate ni se par însă suficiente pentru a înțelege că metodele și procedeele lor sînt esențial diferite și nu pot fi confundate sau substituite unele altora fără consecințe negative grave pentru calitatea rezultatelor muncii de creație respective.

IV. Metoda de creație în arhitectură

Pentru metoda de creație în arhitectură un rol important îl are realizarea conștientă a armoniei și unității criteriilor fundamentale (utilitate, constructivitate, economicitate, frumusețe).

Priceperea de a „acorda” conștiința estetică cu criteriile obiective, priceperea de a trata deci obiectul nu numai cu etalonul uman subiectiv, ci și cu cel al *obiectului* creației adică a crea în conformitate și cu legile frumosului și nu a „inventa” aceste legi a fost dobândită și dezvoltată de omenire în procesul îndelungatei sale practici social-istorice. La început *intuitiv* și apoi, treptat, prin experiențe și selecționări succesive — pe baza dezvoltării de-a lungul epocilor a idealurilor estetice progresiste — din ce în ce mai *conștient*, istoria arhitecturii și urbanismului vădește căutarea și tendința obiectivă către acest „acord”. Pentru aceasta arhitectura și-a creat de-a lungul timpului *sisteme de criterii estetice*, care caracterizează în mare măsură capacitatea „de acordare” din fiecare epocă istorică și ale fiecărui stil în parte. De-a lungul istoriei *sistemele criteriilor estetice* au constituit diverse *complexe de condiții* pe baza cărora arhitectul încerca să-și dirijeze conștient activitatea creatoare pentru a obține sinteza și coordonarea criteriilor fundamentale și a realiza „frumusețea” prin unitatea organică a operei.

Diferitele sisteme care au apărut și s-au dezvoltat de-a lungul epocilor au avut un caracter concret istoric fiind legate de condițiile materiale și spirituale care le-au produs. Încercările academiste de a preface sistemele criteriilor estetice apărute într-una sau alta din epocile istorice, în dogme eterne, de a le absolutiza, au condus firească la apariția *canoanelor* stilistice și schemelor abstracte de *compoziție*¹ ce nu puteau să nu intre, mai curînd sau mai târziu, în conflict cu dezvoltarea condițiilor sociale, cu cerințele vieții în continuă transformare. Sistemele de criterii estetice nu pot fi reduse la o

¹ Compoziție — totalitatea elementelor care alcătuiesc o unitate (Dicționarul limbii române moderne).

interdependență a elementelor formale. Rupte de condițiile obiective — materiale și spirituale — pe baza cărora se formează, ele duc inevitabil la ruperea formei de conținut, la schematism și formalism, la artificializarea și în ultima instanță la scăderea valorii estetice însăși. Această restrîngere, caracteristică metodelor iraționaliste și antirealiste, operează mai ales în sensul neglijării „acordului” tuturor criteriilor arhitecturale, urmărind crearea impresiei că sistemele de criterii estetice pot fi absolut independente de condițiile materiale, practic-utilitare.

Chiar dacă unele procedee de compoziție (contrast, proporție, echilibru, euritmie, scară etc.) — dovedindu-se a fi reflexul unor proprietăți obiective ale armoniei arhitecturale — sînt relativ stabile și de aceea se regăsesc în diferite sisteme de criterii estetice, *sistemul*, în întregul complexității sale, nu poate rămîne stabil, caracterul, alcătuirea și ponderea componentelor lui ca și procedeele concrete de aplicare a lor fiind în continuă prefacere.

De aceea, în arhitectura socialistă ni se pare esențial să accentuăm primordialitatea *metodei* de creație.

Ideal estetic, stil

În același timp trebuie să arătăm că *metoda* nu conduce univoc la realizarea formelor concrete, ci îi marchează numai esența, *orientarea* creației și trăsăturile ei generale. În limitele acestora forma este legată și de sistemul de imagini caracteristic determinat de un anumit *ideal estetic*, sistem care-și pune o amprentă importantă asupra *stilului* concret istoric și implicit asupra sistemului de criterii estetice.

Definind noțiunea „stil”, prof. M. Breazu arată că stilul este o categorie estetică al cărei conținut obiectiv este determinat în ultimă analiză de viața materială a societății în condiții istorice determinate, dar la conturarea căreia contribuie și ansamblul elementelor conștiinței sociale ale epocii istorice respective. Ca urmare, d-se definește stilul ca un *ansamblu de trăsături estetice*, specifice, pe care-l au produs se unei epoci, rezultat din influența complexă a factorului

geografic, a bazei tehnice-materiale și mai ales a bazei economice (în ultimă analiză hotărâtoare) la care concurează și influențe însemnate ale tradițiilor naționale ca și ale întregii suprastructuri, stilul nefiind deci numai un complex de trăsături estetice, care țin doar de structura internă a obiectelor respective, ci un *sistem de imagini* care reflectă esența epocii și exprimă idealul ei estetic.

După cum am văzut *metoda* caracterizează relațiile dintre *om și mediu*, și deci *orientarea* creației în timp ce *stilul* „reflectă esența epocii și exprimă idealul ei estetic”. *Metoda* și *stilul* constituie astfel două laturi ale modului de exprimare estetică, în care *metoda deține rolul preponderent*, fără a împiedica însă variațiile și transformările stilului — bineînțeles în limitele stabilite cu ajutorul metodei de creație. Acordarea rolului primordial stilului și nu metodei ar duce inevitabil arhitectura la tendințele „stilizatoare” având ca rezultat imitarea formalistă a altor stiluri din trecut sau din prezent. Deși promotorii arhitecturii burgheze moderne puneau la temelie arhitecturii raționaliste a anilor 20—30 *primordialitatea metodei*, contradicțiile caracteristice societății capitaliste au făcut imposibilă *aplicarea* practică consecventă a acestui principiu și, în locul său, au început repede să se prolifereze câteva scheme stilistice rigide ce se tindea să fie impuse ca norme generale obligatorii în toate cazurile (înelitoarea terasă, parterul pe stâlpi, fereastra orizontală, planul liber etc.).

Uscăciunea și monotonia apărută mai ales prin multiplicarea formelor așa-numitului stil internațional al anilor 30—50 — consecință tocmai a inconsecvenței în aplicarea principală a *metodei* — au provocat numeroase reacții. Între acestea, noile tendințe stilizatoare (*neoliberty*, neomodern, arhitectura organică, brutalism etc.) se axează de fapt pe căutarea cu precădere a altor scheme și rețete stilistice *cu orice preț originale*. Individualizarea dusă la extrem, ciudățenia și bizareria sînt cultivate pentru noutatea lor, pentru evitarea repetării, ca scop în sine și nu ca rezultat firesc al înțelegerii mai profunde a *noutății obiective* a temei, a diversității cerințelor materiale și spirituale interpretate creator.

Militînd pentru primordialitatea *metodei* asupra *stilului* trebuie să subliniem că aceasta reprezintă tocmai un stimulent al *fanteziei creatoare*, al libertății de creație bazate pe înțelegerea *necesității* descoperite cu posibilitățile *metodei*, dar eliberată de încorsetarea formelor preconceptuate, închistate, lipsite de fundament, o armă împotriva ploconirii în fața modei, care este „metoda” cea mai superficială a imitației unor forme preluate fără discernămint.

Limitele largi lăsate de metodă creează posibilitatea manifestării depline a personalității creatoare, a măiestriei. Metoda nu poate fi aplicată mecanic, ca o formulă matematică — oricît de complexă — ci trebuie aplicată *creator* pentru ca rezultatul estetic să poată da satisfacție deplină, să se încadreze organic „sistemului de referințe” umane.

În acest „sistem de referințe” un rol principal îl are idealul estetic — conștiința clară a tendințelor celor mai valoroase ale gustului estetic al unei colectivități, reflectate în formă științifică în concepțiile ei estetice. Progresul estetic al arhitecturii și urbanismului este strîns legat de pretențiile societății față de ele, este puternic influențat de nivelul general al gustului estetic. Aceasta implică necesitatea *educării* gustului estetic, care este deseori depășit de transformările obiective ale bazei materiale ce nu și-au căpătat încă reflexul în planul conștiinței estetice. Deci cînd vorbim de acest aspect al conștiinței estetice — gustul — ne referim la el sub aspectul cerințelor *contemporaneității*, sub aspectul trăsăturilor sale progresiste, care deschid perspectivele viitorului, și nu sub aspectul înclinațiilor vetuste închistate în trecut, care constituie o frînă în calea dezvoltării. Datorită complexității criteriilor estetice în arhitectură, și mai ales în urbanism, *educarea* gustului estetic are fără îndoială o mare importanță. Aceasta implică necesitatea unei activități critice susținute, care să prezinte calitățile și defectele realizărilor arhitecturale și urbanistice în lumina criteriilor obiective ale creației din aceste domenii, urmărind să facă înțelese valorile autentice, să contribuie la ridicarea nivelului pretențiilor justificate asupra calității estetice a arhitecturii și urbanismului și la îndepărtarea treptată a criteriilor subiectiviste, greșite.

Concepțiile despre frumos, idealul estetic, gustul, stilul, nu sînt desigur categorii statice, ci ele împletesc dialectic o relativă stabilitate, în anumite etape istorice, cu o continuă dezvoltare, în funcție de schimbările care se petrec în viața socială, în *modul de viață* al societății.

Desfășurarea istorică a stilurilor ne arată că nu toate formele culturii se transformă simultan, ci schimbările cele mai precoc se petrec în domeniile cele mai direct legate de viață: în *formele culturii materiale*, ale căror prefaceri le devansează de regulă pe cele ale culturii spirituale. Aspectul uneltelor, utilajelor, obiectelor utile, aparatelor etc. constituie, de obicei, primele elemente în care își face loc apariția unor trăsături estetice noi, mai adecvate progreselor forțelor de producție și modului de viață. Dacă în trecut acest aspect a fost poate mai puțin evident, în zilele noastre el este din ce în ce mai pregnant.

Ca formă în primul rînd a culturii materiale, arhitectura este și ea deosebit de sensibilă la transformările forțelor de producție și modului de viață, ceea ce se și exprimă destul de prompt în *modul de organizare a spațiului arhitectural* și urbanistic, în *configurarea mediului ambiant* și ca urmare și a principalelor sale trăsături stilistice.

Prin apariția trăsăturilor principale noi *ale spațiului și cadrului ambiant* arhitectura marchează începuturile unui nou stil în estetica mediului artificial, de obicei împreună cu celelalte obiecte ale culturii materiale, care joacă un rol mai mic sau mai mare în configurarea cadrului ambiant. De aceea stilul arhitecturii nu poate fi conceput izolat de aceste elemente, de întregul sistem de imagini pe care ele îl creează, *unitatea* stilistică a mediului fiind condiționată de armonia lor estetică.

Între aceste elemente considerate separat și spațiul arhitectural sau urbanistic, în care ele trebuie să se integreze, există relații de interdependență analoge poate cu cele dintre ansamblu și detalii: elementele (mobiliierul, echipamentul, armăturile, obiectele etc.) trebuie subordonate spațiului, avînd la rîndul lor o influență activă asupra organizării și tratării lui.

Mediul de viață, și în primul rînd ambianța arhitecturală și urbanistică, dacă este alcătuit pe *măsura nevoilor* sociale

concrete și actuale — atît ale celor de natură practic-utilitară cît și ale celor de natură spirituală capătă cu timpul o personalitate proprie țării care îi dă naștere, proprie modului ei de viață și concepțiilor ei, capătă un *stil* cu o *amprentă proprie*. Această amprentă proprie poate și trebuie să fie urmărită conștient fără a uita însă că ea nu izvorăște dintr-un tipar preconcept, ci constituie reflectarea, în conținutul și forma arhitecturii și urbanismului, a *ansamblului caracteristic de trăsături materiale și spirituale*, formată atît de elemente comune, cît și de elemente ce se deosebesc de altele din alte țări sau orînduiri sociale.

Aceste trăsături sînt determinate de întregul complex de condiții geografice — relief, climă, resurse de materiale etc., economice — mod de producție, nivel de dezvoltare economică, resurse de forțe de muncă, nivel tehnic etc., condiții demografice — ocuparea femeii etc., condiții sociale spirituale — grad de cultură, nivel de cunoștințe, tradiții și gusturi, înclinații și cerințe educative și estetice etc.

Amprenta națională proprie a unui stil este deci rezultatul ansamblului concret al trăsăturilor caracteristice ale tuturor laturilor stilului arhitectural atît de natură practic-utilitară, cît și de natură spirituală, printre care și estetică, din momentul respectiv.

Toate aceste trăsături nu apar din neant, ci se constituie și se dezvoltă istoricește. Unele dintre ele, avînd o stabilitate mai mare, continuă să coexiste cu trăsături noi, în timp ce altele sînt înlăturate de cerințele noi ale societății. Întreaga experiență a unui popor acumulată de veacuri produce numeroase elemente deosebit de viabile, care își păstrează vigoarea și valabilitatea, care trebuie cunoscute și valorificate pe deplin pentru a putea asigura continuitatea dezvoltării. Atitudinea nihilistă care neagă valoarea tradițiilor progresiste ce stau la baza continuității unei civilizații este la fel de dăunătoare ca și închistarea conservatoare incapabilă de a împinge dezvoltarea mai departe în noile condiții create de cerințe sociale noi, și are ca rezultat preluarea servilă, necreatoare a formelor trecutului.

Tradiția constituie mai curînd o experiență acumulată și un punct de plecare spre noi orizonturi deschise de dinamism

mul transformărilor sociale și nu o magazie confortabilă de butaforie bună pentru orice reutilizări. Dacă, pentru a merge mai departe, este pe de o parte necesar să asimilăm patrimoniul de cultură ajuns la cel mai înalt stadiu al cunoștințelor umane acumulate anterior, pe de altă parte este la fel de necesar să nu ne mulțumim cu aceasta, să nu încurajăm conservatorismul și stagnarea trăind din valorile trecute, ci să ducem mai departe ștafeta primită, să împingem mereu înainte dezvoltarea, așa cum au făcut întotdeauna cu curaj marii înaintași ai oricărui popor. Privită în acest fel, *tradiția* națională și mondială poate constitui o sursă bogată de inspirație, care poate fi continuată și dezvoltată în condițiile și în spiritul cerințelor noastre contemporane, putând sugera adesea și soluții noi care păstrează însă analogii numai în spiritul lor cu cele de la care au fost inspirate. În orice caz sursele de inspirație nu pot fi reduse la aspectele estetice, ori la elementele decorative sau ornamentale, așa cum mulți dintre noi am înțeles acest lucru în primele noastre încercări de a ne referi la valorile trecutului (în anii 50—55), ci trebuie înțelese sub aspectul ansamblului trăsăturilor funcțional-spațiale, constructive și estetice și mai ale al modului de înțelegere a relațiilor lor reciproce, al înțelepciunii acumulate în mînuirea criteriilor estetice. Pentru a fi mai explicit am să încerc să dau un exemplu care mi-a fost sugerat de o observație făcută de Paul Petrescu și H. Stahl¹. În studiul lor, autorii remarcă că „deosebita valoare artistică a creștăturilor care împodobesc casa (țărănească, — A. M.) se datorește faptului că *sînt aplicate în mod exclusiv pe elemente arhitectonice constructive*. Pe casele românești, decorul nu apare la întîmplare și nu este destinat să înfrumusețeze gratuit nici suprafața liberă a construcției. Aplicat cu măsură și adesea chiar cu sobrietate, decorul este repartizat în așa fel încît se obține maximum de efect artistic“.

În cele citate se vorbește mai ales de *spiritul* în care constructorul popular se folosește de elementele decorative și nu de elementele în sine, spirit care ar putea satisface pe mulți

¹ Paul Petrescu și H. Stahl, *Decorul în arhitectura populară românească*, în „Studii și cercetări din istoria artei“, 1/1960.

dintre cei mai exigenți arhitecți contemporani. Acest discernămînt în modul de folosire a ornamentului este o trăsătură specifică a arhitecturii vechi a poporului nostru, care își păstrează valoarea și poate constitui o învățătură prețioasă și pentru înțelegerea actuală a folosirii sale în arhitectură, răspunzînd „nevoii de încadrare a obiectelor în ansamblul nostru referențial“¹. Arătînd că „Dacă este superfluu, atunci cînd este cu totul străin de funcția și de structura obiectului, nu putem uita că el poate sublinia tocmai această funcție și structură ca și calitatea materialelor“², M. Breazu accentuează importanța legăturii organice a funcției decorative a ornamentului cu rolul, utilitar primordial al fiecărui obiect.

Negat total de arhitectii progresiști la începutul acestui secol, ca o reacție împotriva abuzului eclectic de ornamentație din arhitectura secolului al XIX-lea — Adolf Loos îl considera chiar un „delict“ — ornamentul își caută astăzi un nou echilibru. Absolutizarea formei „în sine“, lipsită de orice ornament, manifestată în „nudismul“ purist al formelor arhitecturii moderne a anilor 20—30 a ajuns repede într-un impas. Urbanismul și arhitectura au deseori nevoie de accentuarea elementelor sau părților importante și cu ajutorul mijloacelor plastice și decorative — figurative sau nefigurative — care nu sînt necesare formei utilitare și constructive în sine, dar se armonizează cu ea, formează cu ea o unitate organică, sporindu-i totodată frumusețea. Dozate cu discernămînt și în armonie cu cerințele funcționale și constructive ca și cu specificul materialelor contemporane, elementele decorative pot aduce o contribuție estetică valoroasă în arhitectura noastră actuală, în concretizarea mai puternică a imaginii arhitecturale și obținerea unor aspecte mai nuanțate și mai variate. Trebuie însă să discernem cu grijă măsura folosirii lor pentru a obține sporirea autentică a calității estetice fără a o confunda cu bogăția parvenită sau mai ales cu încărcătura inutilă și înzorzonarea de prost-gust.

O contribuție importantă în personalizarea unor edificii mai importante, ansambluri etc., sau în sublinierea unor monu-

¹ Vezi cap. „Stil și ornament“.

² *Ibidem*.

mente importante arhitecturale sau urbanistice o poate aduce *arta monumentală*. Sinteza artelor plastice cu arhitectura a fost o trăsătură caracteristică tuturor epocilor de înflorire a arhitecturii și a artelor plastice în trecut, constituind un element principal al forței lor expresive. Fiecare epocă și-a elaborat modalități caracteristice ale acestei „simbioze”, în funcție de concepțiile ei estetice și arhitecturale reflectate mai ales în modul de rezolvare a interdependenței dintre arhitectură și elementele de artă monumentală, ca și în ponderea acordată fiecăreia. Creșterea rapidă a volumului de lucrări de artă monumentală, ce se remarcă acum și în arhitectura noastră, ne îndeamnă să urmărim cristalizarea unor modalități contemporane ale acestei sinteze, care acum abia începe să se dezvolte. Este nevoie să fie parcurs un drum lung de încercări și experimentări și de o strânsă colaborare între arhitecți și artiștii plastici pentru a putea folosi cât mai bine toate posibilitățile pe care le oferă *noile concepții spațiale urbanistice și arhitecturale*, ca și *noile tehnici și materiale* încă prea puțin cunoscute și utilizate de artiștii plastici.

Conținutul nou, progresist, al tematicii ca și posibilitățile cu totul noi, atât cantitative cât mai ales calitative, pe care le oferă arhitectura noastră actuală, vor permite să se desprindă în curând mai clar unele trăsături principale ale noilor modalități contemporane și specifice nouă, ale sintezei arhitecturii și artelor plastice monumentale.



Așa cum am mai arătat, în dezvoltarea istorică unitatea dialectică a criteriilor fundamentale nu se constituie întotdeauna în aceeași pondere a lor. Această pondere este condiționată în mare măsură de *orientarea concepțiilor estetice*, de *metoda de creație* pe baza căreia se formează unitatea estetică. Aspectul cel mai important al acestei unități dialectice este însă raportul dintre cerințele practic-utilitare și cele estetice. Am mai arătat că orientările raționaliste și realiste se caracterizează mai ales prin faptul că acordă ponderea primordială primelor, în timp ce cele iraționaliste și nerealiste au căutat să le subordoneze unor scheme estetice preconcepute.

În condițiile dezvoltării continue a cerințelor pentru frumos ale conștiinței estetice socialiste apare evident că *ponderea frumosului* crește mereu în toate domeniile activității producătoare a omului, cu atât mai mult în arhitectură și urbanism. Ceea ce nu înseamnă însă că, în acest domeniu, poate ajunge să prevaleze asupra cerințelor practic-utilitare și că acestea vor putea, cu timpul, să fie ignorate sau desconsiderate sau își vor pierde rolul primordial. Dimpotrivă socotim că preocuparea pentru frumos se va baza din ce în ce mai mult pe dezvoltarea, în primul rând, a potențelor estetice tocmai a calităților practic-utilitare. Sigur că aceasta este calea cea mai dificilă, care necesită o mai mare capacitate creatoare, dar este fără îndoială cea mai *eficientă*, cea mai plină de promisiuni și satisfacții estetice autentice.

Fără a contesta independența relativă a criteriului frumuseții, socotim deci că, în arhitectura socialistă, valabilitatea lui va trebui să rămână totdeauna condiționată de respectarea integrală a criteriilor practic-utilitare ale arhitecturii și urbanismului.

V. Trăsăturile principale ale esteticii localităților

Istoria cunoaște de milenii două tipuri principale de așezări omenești stabile — orașul și satul.

Primele începuturi de așezări sătenești apar încă pe a treia treaptă a sălbăticiiei, iar pe treapta de mijloc a barbariei, o dată cu trecerea primelor comunități tribale de la modul de viață nomad sau seminomad la un mod de viață legat de începuturile agriculturii, apar deja așezări rurale organizate și locuințe fortificate din piatră¹.

Al doilea tip de așezări umane — orașul — apare o dată cu trecerea de la barbarie la civilizație, de la orânduirea tri-

¹ Vezi F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*.

bală la stat. Separarea orașului de sat bazată pe „cea mai mare diviziune a muncii materiale și spirituale”¹ marchează și începutul *opoziției* dintre oraș și sat care „străbate întreaga istorie a civilizației până în ziua de azi”² căpătând, în fiecare orînduire împărțită în clase antagonice, forme noi cu *contraste* mereu mai acute. „Desființarea opoziției dintre oraș și sat este una din primele condiții ale unității societății”³, spuneau Marx și Engels.

Revine societății socialiste misiunea istorică de a *desființa opoziția* dintre ele și de a porni la *reducerea continuă a contrastului* istoric dintre sat și oraș, tinzînd spre eliminarea lui treptată în viitor.

Urmare firească a dezvoltării rapide și armonioase a economiei țării noastre, acest proces istoric, ce se desfășoară cu pași din ce în ce mai repezi sub ochii noștri, constituie în același timp un element primordial și o trăsătură esențială a transformărilor, a dinamicii dezvoltării esteticii localităților privity *nu separat*, ci ca *entitate* a teritoriului întregii țări.

Acest proces se oglindește vizibil în cifrele de creștere a populației urbane care în decurs de 15—20 de ani s-a dublat trecînd de la circa 3 000 000 de locuitori la peste 6 000 000 în prezent și tinzînd probabil să ajungă la 10—12 000 000 de locuitori în următorii 15—20 de ani. Aceasta înseamnă că într-un interval istoric relativ scurt populația urbană, care acum 20 de ani se cifra la mai puțin de o cincime din populația țării, va ajunge să constituie peste jumătate din populația țării. Și se poate prevedea că acest proces nu va încetini în viitor, ci dimpotrivă.

Transformarea are loc pe diferite căi: prin creșterea populației orașelor existente, prin schimbarea treptată a localităților rurale în localități semiurbane și chiar urbane sau prin apariția orașelor noi. Este evident că această transformare rapidă nu este o simplă schimbare a structurii demografice a populației ci aduce cu sine profunde transformări calitative

¹ K. Marx — F. Engels, *Ideologia germană*, în Editura Politică, București, 1958, p. 51.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

în *modul de viață* al oamenilor. Viața lor devine mai bogată și mai frumoasă, un număr tot mai mare de oameni se vor bucura de satisfacțiile condițiilor civilizate de trai și confort, de o viață socială și culturală mai activă, de avantajele *urbanității*, care vor aduce un nou conținut *estetic* vieții lor cotidiene, datorită schimbării *caracterului* localității în care trăiesc, trecerii treptate de la *izolarea* vieții satului din trecut la polarizarea și *concentrarea* vieții sociale a orașului.

Caracterizînd deosebiri esențiale dintre viața orașului și satului capitalist, Marx și Engels arătau că „orașul reprezintă *faptul concentrării* populației, a uneltelor de producție, a capitalului, a *necesităților* și a *mijloacelor de a le satisface* (sublinierea mea — A. M.), în timp ce satul ilustrează tocmai *faptul opus, izolarea și fărîmîțarea*”¹.

Înlăturarea treptată — *la scara întregii țări* — a contrastelor dintre localitățile urbane și rurale, dintre localitățile urbane — uitate în trecut în funduri de provincie și atrase acum tot mai mult în vîltoarea vieții moderne — și capitală sau localitățile mai mari, ca și înlăturarea contrastelor pricinuite de dezvoltare inegală în trecut dintre diverse regiuni, ca urmare a procesului de dezvoltare planică armonioasă a economiei țării, constituie elemente principale ale prefacerii modului de viață al populației, precum și a caracterului, forme și aspectului localităților, în scopul de a satisface, mereu mai deplin, creșterea corespunzătoare a nevoilor populației.

Primul fapt, piatra de temelie a unei noi viziuni estetice a localităților socialiste, rezidă tocmai în acest *proces de urbanizare* a lor, în ridicarea continuă a nivelului de dotare și echipare a *întregii rețele* a satelor și orașelor țării.

Pe de altă parte, numai înțelegerea *dinamicii* acestui proces în ansamblul lui, precum și a consecințelor pentru fiecare localitate în parte, ne poate oferi imaginea clară a *tendențelor* și *perspectivei* lor de dezvoltare, care constituie elemente esențiale pentru transformările în timp ale forme lor (implicit și din punct de vedere estetic).

Fără îndoială că acest proces nu va putea să se petreacă prin simpla transformare a tipologiei *vechiului sat* în formele

¹ K. Marx — F. Engels, *op. cit.*

vechiului oraș. Revoluția tehnico-științifică, în plină desfășurare, va determina transformarea mașinii în unealtă universală a omului contemporan iar pătrunderea sa adâncă în viața satului și orașului va face posibilă transformarea calitativă a tipologiei localităților aducând cu sine o *nouă formă de localități urbane*, care preia de la sat avantajele legăturii cu natura și atmosfera sănătoasă pierdută de orașul capitalist, în timp ce acesta va fi depășit fără însă a fi dizolvat în vechiul sat. Dimpotrivă, în aspectele sale esențiale, satul se va ridica la nivelul orașului iar tipologia orașului se va preface fundamental. *Concentrarea* vieții sale sociale reprezintă însă o *calitate* câștigată, ireversibilă, care nu poate fi desconsiderată fără consecințe negative pentru desfășurarea proceselor sociale ce le adăpostește, pentru bogăția și frumusețea formelor de viață citadină.

Programul estetic al satului de azi nu poate fi deci considerat static și în sine, ci este legat în primul rând de viitorul vieții sale social-economice și culturale, de necesitatea obiectivă a comasării treptate a unui număr mare de localități, mărunte, fărâmițate și izolate, într-un număr considerabil mai redus de localități cu profil economic principal agrozootehnic, oferind condiții din ce în ce mai ridicate de civilizație și confort, care le vor apropia treptat, pînă la dispariția contrastelor și apoi a diferențelor esențiale, de cele ale orașului. Acest proces se și desfășoară sub ochii noștri. Transformarea continuă a *caracterului muncii* agricole și zootehnice prin mecanizarea și chimizarea agriculturii, prin concentrarea gospodăriilor colective mici în gospodării mai mari, prin apariția combinatelor avicole, horticole etc., constituie pași importanți spre transformarea muncii agricole într-o varietate a muncii industriale.

Privite prin această prismă, prin perspectiva deci a transformării nucleelor principale ale rețelei de așezări rurale în *viitoare localități urbane* și dispariției treptate a celor necorespunzător amplasate față de noile condiții social-economice, insalubre, lipsite de condiții economice favorabile și de perspective de dezvoltare — și nu prin prisma idilic-reacționară a păstrării „pitorescului” sărăciei și umilinței vechiului sat — se desprind mai limpede elementele care se înscriu în această

direcție generală de dezvoltare și care pot *adăuga* astăzi valori funcționale și estetice noi satului actual.

Forma nouă a localităților societății socialiste a fost întrevăzută cu claritate încă de Engels, cînd scria în *Principiile comunismului* despre cartierele de locuit, pe care le va construi orînduirea democratică după revoluția proletariatului și care vor îmbina „avantajele vieții de la oraș cu acelea ale vieții de la țară, fără a suferi de pe urma unilateralității și dezavantajelor proprii ambelor moduri de viață atunci cînd sînt separate”¹.

În perspectiva acestei *sinteze* se desfășoară de altfel construcția și reconstrucția marilor ansambluri de locuit ale orașelor țării noastre, care întrunesc din ce în ce mai mult avantajele *concentrării* vieții citadine cu cele ale *legăturii cu natura* și cu aerul curat și sănătos pierdute de aglomerarea fără noimă a vechilor orașe ca o consecință directă a speculei capitaliste cu terenurile urbane. Cartierele noi din București, Galați, Iași, Constanța și din multe alte orașe ale țării asigură de pe acum condiții de igienă și sănătate, care în vechile cartiere insalubre ale orașului capitalist erau de neconceput. Acesta nu este un simplu progres al confortului, ci reprezintă o realizare cu profunde implicații estetice. Asigurînd principalele *condiții materiale* ale vieții în locuința și în cartierul de locuit se înlătură treptat coșmarul traiului nesănătos și lipsit de confort al vechilor cartiere mizere, în condițiile cărora frumosul își găsea cu greu căi de acces sau pur și simplu nici nu putea constitui o preocupare generalizată. *Satisfacerea cerințelor elementare biologice și de confort constituie în materie de arhitectură și urbanistică prima treaptă spre frumos, care condiționează, în mare măsură, trecerea spre alte trepte mai înalte.*

Atenția deosebită pe care o acordă partidul și statul nostru problemei sporirii an de an a ritmului construcției de locuințe, urmărind rezolvarea într-o perioadă istorică scurtă a problemei *locuinței pentru întreaga populație*, pornește tocmai de la ideea satisfacerii în primul rînd a acestor nevoi elementare

¹ K. Marx — F. Engels, *Opere*, vol. 4, Editura Politică, 1958, p. 376.

pentru o viață civilizată. O asemenea sarcină istorică, în condițiile antagonismului dintre clasele sociale din țările capitaliste, este insolubilă, în timp ce economia socialistă și dezvoltarea planificată formează un fundament de nădejde pentru aceasta. Ea creează totodată posibilitatea aprecierii clare a etapelor apropiate și mai îndepărtate ale modului de înfăptuire practică a acestei sarcini istorice.

Realizarea acestui efort mareț nu se mărginește însă la satisfacerea cerințelor *cantitative*, ci își propune, în același timp, și rezolvarea cerințelor *calitative* — materiale și spirituale — legate de trăsăturile noi ale localităților socialiste. Importanța lor este cu atât mai mare dacă ținem seama de faptul că ceea ce se construiește astăzi va trebui să constituie pentru mai multe generații viitoare mediul de viață, va trebui să slujească la fel de bine și cerințele societății comuniste de mâine: *construcția orașelor comunismului începe azi*. Aceasta este o problemă, care pune o sarcină de grea răspundere pentru cei ce construiesc localitățile de azi. Pentru a evita *îmbătrânirea morală* a orașelor și clădirilor *înainte de uzura lor fizică*, cerințele calitative trebuie să fie satisfăcute nu numai cu mentalitatea zilei de azi, ci și în perspectiva viitorului. Aceasta necesită, pe de o parte, o *previziune* științifică solid ancorată în dinamica realităților vieții sociale, pentru a preîntâmpina de pe acum schimbările previzibile (cel puțin pentru etapa uzurii fizice), iar pe de altă parte și o largă doză de *flexibilitate* a soluțiilor urbanistice și arhitecturale, pentru a putea permite adaptări în viitor la unele *schimbări imprevizibile*, care vor surveni cu aceeași necesitate obiectivă.

În epocile trecute condițiile de formare și ritmul relativ lent al evoluției orașelor conduceau la închegarea și păstrarea formei unui oraș un timp destul de îndelungat, adesea fără modificări esențiale timp de mai multe generații. Unele schimbări se petreceau, dar *acumulările* cantitative duceau la transformări calitative în perioade atât de îndelungate, încât ele nu puteau fi sesizate în decursul unei singure generații, ci erau înțelese și apreciate numai în perspectiva istorică (cu excepția *distrugerilor* catastrofale poate). Ca atare, deși mișcarea exista și atunci, *dinamismul* ei nu era evident, sau cel

puțin uzura morală a formelor nu cobora, în general, sub limitele uzurii fizice.

Transformările epocale produse de revoluția industrială și mai recent de mijloacele moderne de transport au răsturnat fundamental condițiile de formare și dezvoltare, au revoluționat caracterul, structura și înfățișarea orașelor contemporane, ale căror prefaceri se petrec într-un ritm din ce în ce mai rapid, necunoscut vreodată în epocile trecute.

Pe măsura scoaterii lor din „imobilismul“ trecutului și a antrenării lor în vîltoarea vieții economice și sociale contemporane — în special prin crearea noilor industrii, dar nu numai pe această bază — orașele își pot transforma fundamental caracterul și înfățișarea în *timpul unei singure generații* și uneori chiar mai repede. Spre deosebire de relativa stabilitate a orașului din epocile trecute *mobilitatea și dinamismul* au devenit astfel trăsături esențiale ale unui număr mereu mai mare de orașe contemporane.

În fața acestor trăsături noi numeroși urbaniști, mai ales în prima jumătate a secolului acestuia, au reacționat încercînd să *stăvilească* această mobilitate sau să stabilească *limite* și *finalitate* dimensiunilor și formei orașelor. De cele mai multe ori însă realitățile au răsturnat toate socotelile, și *planurile directoare* de sistematizări minuțios studiate și elaborate, concepute ca niște compoziții finite și închise în sine, menite să asigure *unitatea* orașului, au fost depășite de multe ori chiar din momentul încheierii lor.

Nerecunoașterea caracterului obiectiv al mobilității ca trăsătură esențială a orașului contemporan și încercările ineficace de a o stăvili au generat în realitate o dezordine și mai mare, în special în țările cu economie capitalistă, unde nu există decît modalități practice reduse de a stăpîni dinamica dezvoltării orașelor. Imposibilitatea obiectivă a cuprinderii acestei dinamici în cadrul îngust al economiei capitaliste a provocat caracterul haotic al dezvoltării majorității orașelor secolelor XIX și XX. Multe din ele s-au transformat în *aglomerații* imense de elemente disproporționate, sau chiar diforme, în care trăsăturile principale sînt formate de opoziția flagrantă dintre cartierele bogate și cele mizere, de amestecul industriilor nocive de-a valma cu cartierele de locuit munci-

torești și în care problemele de circulație ridică dificultăți mereu mai mari. Multe din aceste „aglomerații” și-au pierdut de mult scara și dimensiunea umană a orașului precapitalist, fără ca, în locul ei, să fie regăsită o nouă unitate, în forma și la scara corespunzătoare cerințelor contemporane. Multe din aceste vicii au fost moștenite și de unele din orașele noastre, mai ales cele mai mari.

În timp ce relațiile capitaliste de proprietate nu pot oferi condițiile obiective ale *cuprinderii și controlării* fenomenelor dezvoltării orașelor, societatea socialistă creează baza materială a rezolvării ei depline. În condițiile planificării socialiste apar posibilități de previziune științifică pe termene care pot cuprinde perspective largi. Cu toate acestea, chiar previziunile posibile în condițiile noastre nu pot da răspuns la toate problemele creșterii orașelor, ci conturează numai un cadru general, destul de larg și de elastic, ceea ce determină necesitatea adaptării la situații *imprevizibile*, chiar în condițiile planificării economiei socialiste, generate de impreciziile inerente unor schițe și planuri de perspectivă.

Dacă, de pildă, pe întreg ansamblul țării este fără prea mare importanță schimbarea în timp a unor previziuni parțiale sau a unor amplasamente de importante obiective economice, ele înscriindu-se în cifrele generale, pentru una sau alta din localități aceasta poate aduce cu sine modificări esențiale de profil, dimensiuni și ritm de dezvoltare.

Mobilitatea, chiar dacă ne surprinde mai puțin și avem posibilități mai mari pentru a o cuprinde și dirija, devine totuși din ce în ce mai mult, și în condițiile noastre, o trăsătură obiectivă a orașelor contemporane. Nerecunoașterea ei poate genera dezordine în timp ce recunoașterea ei *controlarea* ei pot da naștere unor noi concepții și metodologii de proiectare, prin care pot fi desprinse *elementele de ordine ale mișcării*, restabilită unitatea deasupra varietății — în spațiu și mai ales în timp — atât în elementele componente cât și în forma generală a localității, în diferitele *etape de dezvoltare caracteristice*. Importanța mobilității și a etapelor de transformare, care încep să constituie din ce în ce mai mult o preocupare a proiectării noastre, aduce în concepțiile urbanistice actuale, cu o pondere din ce în ce mai mare, *factorul*

timp, care tinde să transforme schemele înghețate ale planurilor de sistematizare în *programe de sistematizare*, pe baza cărora este prevăzută *dinamica temporală* a formei orașului. Rămâne ca această metodologie, incipientă încă, să-și găsească dezvoltarea teoretică și practică pentru a putea deveni un instrument cât mai eficace al *ordonării spațiale și în timp* a mobilității orașelor.

Rezolvarea corespunzătoare a acestei metodologii este de mare importanță pentru *configurația* succesivă a orașului în diferite etape, pentru realizarea unității sale funcționale și estetice nu numai într-o etapă presupusă „finală”, care în realitate nu poate să existe, ci începând încă de pe *acum* și cu *fiecare etapă* principală parcursă în acest proces de transformare, pentru toate „secvențele majore” ale procesului de renovare urbană.

Definind orașul contemporan ca „oraș-teritoriu”, câțiva arhitecți italieni pledează¹ pentru depășirea metodologiilor bazate pe raportarea la *modele formale*, reprezentate de toate variantele utopice de oraș „ideale” sugerate de diverși autori în secolele XIX și XX, susținând — pe bună dreptate — că nu poate exista un *punct final* la care să ajungă într-o zi orașul în dezvoltarea sa, pentru că, dacă ar exista, aceasta l-ar transforma de îndată în „*ruină istorică*”. Socotind că problema orașului-teritoriu nu se mai poate sprijini pe ipoteze de lucru exprimate prin *conformația* unor modele ideale, prin natura lor *statice*, ei susțin organizarea structurii orașului de azi ca o *configurație*, și nu ca o *conformație*, menită să asigure organizarea dinamică și flexibilitatea necesară *dezvoltării continue*, atât la scara sectorului urban cât și la cea a organismului general. Această „*configurație*”, precizează ei, ar trebui să capete aspectul unei metodologii a dezvoltării, bazată pe unele elemente fixe, în special pe *marile rețele de comunicații* și pe concentrările „ganglionare” ale *sistemelor de dotări social-culturale și administrative*. Prin noțiunea de „oraș-teritoriu”, ei înțeleg astfel negația oricărei abstracții utopice și idealizate de tipul „oraș ideal” și afirmația unei

¹ Giorgio Piccinato, Vieri Aulici, Manfredo Tafuri, *La città territorio verso una nuova dimensione*, în „Casabella”, 270/1962.

dezvoltări dinamice, aderând intim la procesele continue și variabile ale realității.

Din ce în ce mai numeroși urbanisti se ocupă, în întreaga lume, de cercetarea unor căi și metode principial noi pentru a stăpîni acest fenomen general al *mobilității* orașelor contemporane și cei mai mulți subliniază necesitatea regăsirii unității într-o formă nouă, a unui *echilibru dinamic* bazat pe elementele generatoare ale „configurației” urbane.

Un grup de arhitecți japonezi, definind global ca „metabolism”¹ metodologia de proiectare propusă de ei, socotesc că, prin această metodă, trebuie să poată fi controlat întreg procesul de transformare în timp al orașului, de reînnoire constantă a întregii ambianțe artificiale, naturale și sociale pe care o constituie orașul pe toate treptele sale — de la simpla entitate de locuit pînă la totalitatea spațiilor cuprinse de el — în ritmul impus de metabolismul civilizației, societății și naturii. Susținînd introducerea în concepțiile de sistematizare a *factorului timp*, ei consideră că, în acest proces metabolic, elementele schimbătoare pot fi clasificate în mai multe grade, în funcție de rapiditatea schimbării lor. Distingînd *elemente cu viață îndelungată* de *elemente efemere*, ei sugerează că elementele relativ permanente ar trebui dispuse ca puncte de legătură, iar părțile — constituite din elementele mai efemere — să fie dispuse în interiorul acestei „rețele” așa fel, încît să poată fi atașate sau detașate fără dificultăți. Cu alte cuvinte la o *macrostructură*, care continuă să existe perioade îndelungate, se pot atașa *structuri* din elemente mari, mobile — dar care durează totuși 1—2 generații — înăuntrul acestora trebuind să fie inserate *microstructurile*, atașate ca elementele cele mai efemere ale orașului.

Aceste idei, care se aseamănă întrucîtva și cu principiile „orașului-teritoriu” expuse mai înainte, urmăresc regăsirea *ordinii* orașului și coeziunii organice a tuturor părților lui, în toate etapele dezvoltării, tind spre o metodologie concretă, care să permită *continuitatea în timp* a caracterului unitar al organizării spațiale. Numeroasele propuneri de acest fel, ale unor urbanisti din țările capitaliste, prezintă un interes evi-

¹ Noburu Kawazoe, *The city of the Future*, în „Zodiac”, 9/1962.

dent pentru perspectiva dezvoltării orașelor contemporane. În orînduirea capitalistă ele se lovesc însă de condiții sociale potrivnice, de limitările inerente ale proprietății private și concurenței „inițiativei particulare”, care le fac practic inaplicabile în acele condiții. Dinamismul creșterii este un fenomen general al orașelor contemporane, dar modul concret în care se manifestă, ca și consecințele sale, este esențial diferit în orînduirea socialistă față de cea capitalistă.

În ce fel se vor reflecta condițiile sociale noi, create în țările socialiste, în dinamica, forma și caracterul orașelor? Cum vor arăta așezările viitorului comunist, ale cărui trăsături încep încă de pe acum să ia ființă? Care sînt aceste trăsături, care ne pot îngădui să întrevădem acest viitor nu prea îndepărtat?

Unele trăsături esențiale derivă chiar din obiectivul central al socialismului: creșterea continuă a bunăstării materiale și culturale a întregii populații. Urmarea firească este necesitatea dezvoltării armonioase a *rețelei* localităților, organismul fiecăreia tinzînd să devină treptat un tot unitar, dotat și amenajat, avînd ca scop satisfacerea cerințelor urbanistice și arhitecturale — materiale și spirituale — ale întregii societăți. Însăși punerea problemei în acest fel schimbă fundamental condițiile de realizare. Noile sarcini, puse de societatea noastră urbanismului și arhitecturii, *comanda socială*, nu reprezintă numai o creștere cantitativă, ci, prin faptul că se adresează întregii societăți și nu numai unor clase privilegiate, și un *salt calitativ esențial*, cel mai important salt calitativ din istoria urbanismului și arhitecturii. Ceea ce nu înseamnă *negarea* existenței unor trăsături foarte generale, comune *tuturor* orașelor contemporane — indiferent de orînduirea socială (concentrarea populației, dinamismul dezvoltării, asemănări în unele tehnici de rezolvare a circulației sau altor elemente componente parțiale: unități rezidențiale, spații de odihnă, centre social-culturale etc.). Arhitecții și urbanistii progresiști din lumea capitalistă pot aduce propuneri de soluții integrale — uneori utopice pentru orînduirea capitalistă, dar care pot constitui sugestii prețioase pentru noi — sau chiar realizări parțiale, fragmente de oraș, care de asemenea constituie contribuții valoroase la dezvoltarea urbanismului

contemporan. Este necesar însă mult discernământ, în examinarea acestor contribuții, pentru a disocia elementele generate de condițiile specifice numai orînduirii capitaliste de cele cu o valabilitate umană mai largă, ce ne pot fi utile și nouă. De aceea vom căuta să examinăm cu precădere acele trăsături noi menite să răspundă cerințelor unor noi structuri sociale, în care au fost desființate clasele antagonice și lupta de clasă.

Noile structuri sociale au generat formarea unui nou *mod de viață*, care impune și o *nouă structură a organizării spațiului* urbanistic și arhitectural, pe măsura acestui nou mod de viață. Trăsăturile noi ale orașelor socialiste nu-și au așadar izvorul în concepțiile estetice, ci dimpotrivă, acestea din urmă sînt rezultatul unor noi sarcini funcțional-spațiale, tehnic-economice și emoțional-educative ale societății noastre. Aceste sarcini nu sînt statice, ci se dezvoltă și se amplifică în timp, în funcție de etapele construirii socialismului și de sarcinile economice și sociale caracteristice fiecărei etape principale ale dezvoltării socialismului.

Existența planurilor de stat și programelor de perspectivă în economia socialistă creează premise optime pentru programarea și înfăptuirea — etapă cu etapă — a dinamicii de desfășurare în timp a *procesului de sistematizare*. Utilizarea concretă a tuturor posibilităților oferite de aceste premise necesită o metodologie de proiectare adecvată și în special exprimarea clară, *cinematică*, a etapelor desfășurării procesului de sistematizare, *schita de sistematizare* fiind în realitate doar una din aceste etape — un proiect de „secțiune în timp” a procesului — și nu un scop „final” ce va fi urmat de o stagnare. *Continuitatea* mișcării și dezvoltării necesită deci nu numai precizarea clară a etapelor de dezvoltare, pînă la etapa reprezentată prin „schită”, ci și analiza ipotezelor previzibile ale direcțiilor și tendințelor *ulterioare* de dezvoltare pentru ca acest „proces” să poată fi cît mai bine înțeles și stăpînit de noi. Folosirea acestor posibilități, pe care ni le creează orînduirea noastră socialistă, ar putea îngădui asigurarea înfăptuirii *unității* funcționale și estetice organice a formei localităților în *fiecare etapă* a procesului de dezvoltare și nu numai a etapei de perspectivă reprezentată prin schița de sistematizare. Stăpînirea și controlarea acestei *unități organice pe*

întreg parcursul procesului de dezvoltare sînt, fără îndoială, mai greu de înfăptuit în condițiile localităților existente și mai ales ale celor care moștenesc o conformație lipsită de asemenea unitate în trecut și urmează abia să și-o închege cu timpul. Importanța acestei creșteri organice, armonioase, nu este însă, cum ar putea să pară, numai o problemă teoretică. Efectele practice, pentru condițiile de viață ale generației actuale, pot fi atît de însemnate, încît merită să fie adusă pe primul plan al preocupărilor urbanismului nostru.

Alcătuirea „filmului” procesului de sistematizare ar trebui să permită în același timp *flexibilitatea* soluțiilor, posibilitatea de cuprindere a elementelor *imprevizibile*, care pot introduce pe parcursul desfășurării procesului elemente noi, uneori atît de importante, încît pot determina modificarea substanțială a „secvențelor” următoare în raport cu previziunile inițiale. De aceea noțiunea de unitate a formei orașului nu am înțeles-o în sensul unor compoziții înghețate și lipsite de suplețe, ci concepută astfel încît să îngăduie modificarea sau adăugarea altor elemente, a căror necesitate poate să apară pe parcurs, fără a compromite armonia ansamblului sau a impune restructurări costisitoare. Concepția despre unitatea orașului, sau ansamblurilor ce-l compun, nu mai poate rămîne statică, ci trebuie să cuprindă și posibilitățile „metabolice” de transformare în timp. Ca urmare, se simte nevoia să fie studiate ipoteze privind *categoriile de durată* a perioadelor de înlocuire a diferitelor tipuri de construcții și în special a locuințelor, în funcție de perioada aproximativă a *îmbătrînirii morale*, de *flexibilitatea în timp* a soluțiilor, ca și de *durabilitatea lor fizică* (care ar trebui probabil corelată cu primele două).

O importanță specială pentru asigurarea unității structurii orașelor o au corelația și interpenetrația echilibrată dintre localitate și teritoriul înconjurător, înscrierea armonioasă și expresivă în mediul natural, zonificarea părților constitutive (zonele de muncă, de locuit, publice și administrative, de cultură, recreative și de agrement etc.), împreună cu conexiunile corespunzătoare (rețele de comunicații și transport, energetice, edilitare etc.), cît și asigurarea *continuității* dintre trecut, prezent și viitor, a integrării cu tact și înțelegere a construcțiilor sau ansamblurilor vechi și valoroase, destinate să convie-

țuiască în continuare alături de noul ce se afirmă pe zi ce trece mai mult ca predominant.

Am enumerat câteva din trăsăturile principale ale orașelor. Este poate cazul să arătăm că ansamblul tuturor trăsăturilor — celor comune tuturor orașelor contemporane, celor din țările socialiste sau celor particulare ale țării noastre — însumate creator trebuie să dea naștere, ca efect al unui paralelogram de forțe multiple, unei *amprente proprii* a orașelor noastre. Iar adăugarea la toate aceste categorii de trăsături și a celor particulare, concrete ale fiecărui oraș, trebuie să genereze un *caracter specific* al fiecăruia. Atît amprenta proprie a orașelor noastre, care începe să se facă remarcată tot mai mult și de către vizitatorii de peste hotare, cît și specificul fiecăruia dintre ele, vor fi alcătuite așadar din totalitatea, din *ansamblul trăsăturilor* care le caracterizează, unitatea acestor trăsături căpătînd *individualitate* chiar și prin schimbarea numai a *uneia* dintre ele. Sigur că, în funcție de ponderea și diversitatea particularităților, individualitatea devine mai mult sau mai puțin pronunțată. Dar aceasta nu poate constitui un scop în sine, ci este în primul rînd în funcție de cerințele obiective, de adaptarea cît mai intimă a formei localității la condițiile geografice, economice și sociale, materiale și spirituale. Este deci, în mare măsură, și o problemă de măiestrie realizarea corespondenței intime dintre conținut și formă, dar premisele sale nu sînt numai subiective, ci mai ales obiective. De aceea măiestria începe cu cunoașterea aprofundată și dusă în cele mai subtile detalii a multiplelor condiții și cerințe obiective, ele avînd o importanță primordială pentru evidențierea amprentei proprii țării noastre ca și specificului fiecărei localități în parte.

Dacă am încerca să desprindem trăsăturile ce formează amprenta proprie a orașelor țării noastre, este desigur necesar să ne adresăm, pe de o parte, condițiilor *geografice* (climă, relief, ape, floră, rezistența solului, resurse de materii prime etc.) și condițiilor *istorice* (caracteristice formării și dezvoltării structurii spațiale a orașelor, elemente valoroase ale înțelepciunii și experienței urbanistice acumulate de-a lungul generațiilor, monumente și tradiții valoroase, utile și pentru

viitor etc.), iar, pe de altă parte, condițiilor *social-economice* (mod de producție, nivel și ritm de dezvoltare economică, forțe de muncă, tehnică și tehnicitate etc.) și *demografice* (grupe de vîrstă, tipuri de profesii și ocupații, program de muncă, ocupații pe sexe și vîrste etc.), ca și condițiilor *sociale spirituale* (grad de cultură și nivel de cunoștințe, gusturi, înclinații și tradiții culturale, cerințe educative și estetice etc.).

Pentru a caracteriza specificul unei localități, trebuie de asemenea să ne referim în primul rînd tot la condițiile obiective, care o definesc în raport cu alte localități (economice, sociale-materiale și spirituale-geografice și istorice).

Este important să accentuăm că aceste condiții au toate un caracter concret-istoric. Chiar condițiile naturale, deși mai stabile, suferă modificări în timp mai ales în urma intervenției transformatoare a omului. Un exemplu edificator îl constituie salba de hidrocentrale și lacuri de acumulare de pe valea Bistriței, care dau o înfățișare *geografică* cu totul nouă acestei zone și orașelor pe care o încadrează. Aprecierea tuturor condițiilor obiective necesită deci totodată înțelegerea temporală a *procesului* evoluției lor și mai ales a perspectivelor transformărilor viitoare.

Premisele principale ale creării unei personalități proprii, unui specific al orașului, rezidă în *evidențierea estetică* în forma sa a tuturor condițiilor obiective caracteristice formînd conținutul ei. Mediu natural și resurse, profil economic, relații cu teritoriul limitrof și cu restul țării, numărul, densitatea și categoriile sociale ale populației, structura spațială, circulații și zone verzi, construcții și dotări social-culturale, nivel de echipare edilitară etc., toate formează *trăsături specifice ale formei localităților*, a căror *evidențiere estetică* îi generează *expresivitatea ei unică, individualitatea în fiecare moment concret-istoric*.

Mobilitatea în timp a fiecărei trăsături în parte generează transformarea progresivă a formei totale. Dată fiind însă *continuitatea* îndelungată a unor elemente esențiale, transformările devin pregnante numai la intervale mai mari de timp, în funcție mai ales de raportul cantitativ și calitativ dintre ceea ce continuă să existe și ceea ce dispăre și este înlocuit, ca și de ritmul apariției și dezvoltării trăsăturilor noi.

Creșterea extrem de rapidă a populației orașelor țării noastre va necesita realizarea, în următorii 20 de ani, a unui volum construit mai mare decât cel existent azi. Noile construcții vor deveni în mai toate orașele precumpănitoare *ca volum* și, în majoritatea orașelor, ele vor da nota arhitecturală predominantă. Procesul de transformare a localităților existente este format însă de împletirea continuă dintre vechi și nou, creșterea producându-se, de cele mai multe ori, prin adăugarea elementelor noi și, numai treptat și în mai mică măsură, prin asanare, restructurare și înlocuire ori prin restaurare și renovare a ceea ce poate fi recondiționat, corespunzător cerințelor contemporane. De aceea relațiile estetice dintre vechi și nou, armonizarea permanentă a acestei „împletiri” constituie o problemă importantă a unității estetice a orașului în fiecare etapă importantă a reconstrucției sale. Sigur că, pe de o parte, realizarea armonioasă a acestei unități înseamnă *continuitatea* unor trăsături principale, dar, pe de altă parte, înseamnă și *aparitia* altor trăsături, cu totul noi, înseamnă *dezvoltare* potrivit noilor cerințe *contemporane*. De aceea „*continuare*” nu înseamnă menținerea și perpetuarea unui „specific” închistat, arhaic și depășit de viață, ci dezvoltarea și îmbogățirea elementelor celor mai valoroase ce se păstrează, asigurând continuitatea trecutului în prezent cu noi elemente impuse de dezvoltarea economică și socială, după cum „*dezvoltare*” nu înseamnă negarea valorilor trecutului, ci încorporarea lor organică în specificul actual și viitor al orașului. În aceste condiții, grija asigurării unității dintre vechi și nou trebuie îndreptată mai ales asupra modului în care ceea ce se păstrează se integrează în procesul de dezvoltare, asupra modului în care structura istorică, monumentele sau ansamblurile valoroase, ce urmează a fi păstrate, trebuie integrate armonios în noua structură urbană și în noile ansambluri, pentru a se „valorifica” reciproc cât mai bine.

Sigur că problema nu se poate pune pretutindeni la fel, ci depinde foarte mult și de ponderea, calitatea și locul pe care-l ocupă în oraș elementele istorice valoroase ce urmează a fi păstrate, ca și de raporturile dintre trăsăturile specifice, dobândite istoric, față de cele noi aduse de dezvoltarea actuală. În unele orașe trăsăturile noi intervin în însuși miezul vechi

al orașului mai curînd lipsit de valoare istorică și arhitecturală ca la Ploiești, Pitești, Galați, Bacău etc.; în altele valoarea centrului istoric necesită păstrarea, asanarea și valorificarea lui ca la Sibiu, Cluj, Sighișoara, Brașov etc. În alte orașe nu există ansambluri, ci numai monumente istorice valoroase în cuprinsul lor — ca la Iași, Suceava, Deva, Craiova etc. Fiecare din aceste situații, alese printre cele mai caracteristice, fără a epuiza însă varietatea de posibilități, generează probleme și rezolvări esențial diferite și necesită o tratare plină de tact și înțelegere pentru momentele de interferență între vechi și nou.

În fiecare din aceste cazuri trăsăturile specifice ale orașului existent pot aduce un aport calitativ important specificului nou, indiferent de ponderea lor cantitativă. Constituind axul principal de perspectivă al centrului orașului Deva, dealul cetății ca element natural și însăși cetatea ca monument istoric constituie, de exemplu, elementul dominant al compoziției acestui centru și îi dă astfel o notă cu totul caracteristică. În centrul nou al orașului Iași nu s-a reușit să fie suficient de bine integrate unele monumente valoroase existente în imediata lui apropiere, în timp ce la Suceava sau Tîrgu Mureș îmbinarea dintre vechi și nou pare mai reușită. Un alt exemplu edificator este integrarea, în ansamblul nou al Pieței Palatului Republicii Socialiste România din București, a unui monument istoric¹, care — fără a fi de dimensiuni importante, prin valoarea, așezarea, culoarea, plasticitatea, scara sa — creează un contrast estetic foarte interesant cu construcțiile noi, reușind să se pună reciproc în valoare, să contribuie la crearea „continuității” istorice și la formarea unei personalități a locului, cu totul aparte, mult îndrăgită de bucureșteni.

Un aport de asemenea deosebit de important în potențarea individualității specifice a orașului îl poate aduce evidențierea expresivă a elementelor naturale: relief, ape, plantații, perspective interesante. Elementele naturale, împreună cu traseele principale ale rețelilor de circulații și transport, și cu volumele construcțiilor, pot genera aproape fără excepție o

¹ Biserica Cretzulescu.

structură și o siluetă cu totul caracteristică fiecărui oraș, elementele importante ale personalității lui. Acestea aduc însă o contribuție cu atât mai eficientă specificului localității, cu cât ele sînt integrate și evidențiate cu mai multă îndemînare în caracterul și expresivitatea sa.

Exemplul comparativ al vechiului și noului centru al orașului Galați este poate unul dintre cele mai edificatoare. Oraș cu un relief caracteristic, care îi permite perspective deschise spre Dunăre, și chiar peste Dunăre spre munții Măcinului, sau spre lacul Brateș, vechiul Galați întorcea spatele acestor elemente naturale majore, în timp ce restructurarea, ce se desfășoară, înlătură cu curaj această situație prin deschiderea unor panorame splendide spre aceste elemente de peisaj și datorită căutării unei legături mai expresive cu relieful natural. Magistrala de pătrundere dinspre București—Brăila—Galați pe latura de sud a orașului, pe faleza înaltă a Dunării a cărei realizare înaintea rapid, va crea o promenadă de mare amploare, ce va constitui una din atracțiile majore pentru populația orașului și pentru vizitatori. În locul rîpei destinate gunoaielor sau unor întreprinderi mărunte și improvizate, care *separau* orașul de Dunăre, noua arteră va *deschide* accesul locuitorilor la fluviu pe toată lungimea părții celei mai înalte a falezei. Realizarea în trepte a profilului transversal al falezei va contribui de asemenea la îmbunătățirea perspectivelor și accentuarea siluetei văzute de pe vapor, a noului cartier din Țiglina realizat pe terasa cea mai înaltă a orașului.

Un alt exemplu, dintre cele mai încheiate și expresive, de înscriere în peisajul natural și de întrepătrundere în formele cele mai variate ale elementului natural major — marea — și ale unui alt element natural important — lacul Siutghiol — cu structura localității îl constituie noul ansamblu de odihnă de la Mamaia, care reușește să se compună fericit cu specificul peisajului, realizîndu-se o potențare reciprocă.

Folosirea expresivă a reliefului și peisajului înconjurător are importanță nu numai pentru legarea spațiilor din oraș de elementele naturale, ci și pentru *imaginile globale și silueta* prin care se anunță orașul — sau unele părți componente ale lui — privitorului venind dinafara lor. Panorama pe care o oferă

orașul și silueta lui poate deveni una din trăsăturile sale cele mai expresive, care să-i exprime puternic personalitatea, dacă în ea sînt concentrate și sintetizate expresiv caracterele lui fundamentale (profilul economic și social, funcțiile lui, structura urbanistică, dimensiunile și organizarea spațială a orașului, volumul, densitatea și aspectul construcțiilor, natura și peisajul etc.). De aceea aspectul și expresivitatea estetică a unei localități sînt generate în primul rînd de compunerea armonioasă a *tuturor* acestor componente principale care îi creează forma totală.

Perceperea *formei totale* a orașului de către privitor capătă numeroase aspecte extrem de variate: de la ansamblul văzut din avion la silueta privită din exteriorul localității pînă la parcurgerea spațiilor interioare și formarea unei imagini totale prin memorizare și reconstituire a întregului dintr-o suită imensă de imagini parțiale. În realitate o „*image*” totală simultană este rareori posibilă și atunci numai de la distanțe apreciabile, care estompează detaliile. Ca atare imaginea reală despre un oraș se formează mai ales prin parcurgerea spațiului „în timp” și înmănuncherea tuturor aspectelor parțiale într-o imagine generală, care cuprinde însă rareori toate aspectele — de cele mai multe ori numai aspectele parcurse mai frecvent și cunoscute mai bine. Ceea ce se reține de obicei este în primul rînd ceea ce este mai legat de ariile în care se desfășoară viața fiecăruia și de zonele de atracție și polarizare a interesului individual sau colectiv.

Determinarea acestor „*arii de interes*” pentru unitățile urbane industriale, civice și mai ales rezidențiale are o mare importanță pentru stabilirea *dimensiunilor* acestor elemente, care compun organismul orașului, dar care nu se dizolvă în form în el, ci trebuie să constituie ele însele *unități* cu oarecare individualitate, *ansambluri* specifice, deși subordonate forme generale a localității. Întinderea acestor unități urbane, determinată — așa cum vom vedea mai departe — de cerințele funcționale de organizare a spațiului, distanțelor și circulațiilor în interiorul lor, este importantă pentru definirea structurii majore a magistralelor de circulație, care n-ar trebui să le traverseze, fiind mai indicat să le înconjure. În același

timp individualitatea acestor unități formează un *ritm major* al localității, a cărui percepere contribuie la întregirea imaginii structurii și scării de raporturi ale unităților mari ce o compun.

Impresia globală este deci legată de parcurgerea în timp a spațiilor componente, de o *percepție* a omului în *mișcare*. Percepția în mișcare este însă condiționată și de caracterul mișcării, mai ales de *viteza* ei.

Timp de mai multe mii de ani mișcarea omului nu a pus probleme speciale percepției „mobile”, care se desfășura în ritmul lent al pasului său sau al animalului de tracțiune, care nu diferea esențial de ritmul său. Dezvoltarea extraordinară și de nestăvilit a vehiculelor moderne din ultimele decenii a răsturnat însă fundamental și raporturile de viteză dintre pasul omului și mișcarea vehiculelor mecanice, revoluționând prin aceasta modul de a pune problemele relațiilor dintre părțile componente ale orașului. A fost modificată în primul rând *relația spațiu-timp*, distanțe, altădată imense și inaccesibile pietonului, devenind posibil să fie parcurse într-un timp la îndemâna oricui cu ajutorul vehiculelor moderne. Ceea ce dă posibilitatea legării, coeziunii efective, într-un organism urban unic, a unor arii de interes mult mai ample decât puteau fi concepute numai cu câteva decenii în urmă.

Aceasta a adus însă cu sine și *pericolul* permanent, generat de vecinătatea vehicul-pieton în condițiile structurii vechi a orașelor, și necesitatea *îndepărtării și separării* fluxurilor lor principale, pentru a evita primejdia și incomodarea reciprocă. Este neîndoiește că dezvoltarea rapidă a mijloacelor de circulație nu a permis încă orașelor vechi să se adapteze acestor noi cerințe, ritmul lor de transformare fiind mult mai lent decât al progreselor tehnice ale vehiculelor. Cele mai multe soluții încercate sînt deocamdată paliative și reflectă o perioadă de adaptare a omului și structurilor urbane vechi la noile mijloace de transport. Edilii sînt încă în căutarea soluțiilor celor mai eficiente, care să elibereze puterea vehiculelor moderne de piedicile impuse de structura stradală veche și de vecinătatea pietonilor, permițându-le să dea eficiența maximă a resurselor de viteză, acum îngrădite artificial de reguli de circulație inerente gabaritelor actuale, fără a inco-

moda sau periclita în același timp viața locuitorilor și circulația pietonilor în spațiile publice ce trebuie să le fie destinate.

Coeziunea economică și socială, căreia orașul trebuie să-i ofere climatul optim, „ambianța” cea mai potrivită, necesită, în afară de posibilitatea de *comunicație rapidă* între toate unitățile principale componente — cu ajutorul vehiculului — și posibilitatea *întîlnirii și contactului* direct, colectiv și individual, pe care nu-l încurajează vehiculul și cu atît mai puțin spațiul în care circulă el, ci are nevoie de spații aparte, retrase din circulația mecanică și rezervate pietonului, omului, la scara lui și a mișcării lui.

Apariția vehiculelor moderne și vitezelor lor mereu mai mari aduce cu sine și diferențierea percepției *pietonului* de cea a *pasagerului*, necesită tratarea scării, structurii și elementelor orașului în funcție de aceste două moduri principale de percepție. Apare deci posibilitatea evidențierii a *două aspecte principale ale scării orașului*, reflectate poate mai pregnant în apariția a *două categorii principale ale ritmului*: ritmul mic, *arhitectural*, al clădirilor și spațiilor — la scara omului pedestru — și ritmul mare, *urbanistic*, al structurii unităților urbane — la scara vitezelor vehiculelor moderne.

Dimensiunile „umane” ale spațiilor intime ale orașelor vechi nu și-au pierdut semnificația și valoarea pentru pieton. Invazia vehiculelor rapide le-au făcut nepotrivite numai față de scara nouă impusă de acestea, după cum spațiile gigantice, lipsite de scara umană și intimitate, necesitate de vehicule, sînt potrivite percepției rapide, dar sînt descurajante pentru pieton sau pentru cel care dorește să se relaxeze într-un spațiu familiar, care-și caută refugiu într-un „colț” liniștit, ferit de zgomotul vehiculelor, dar umanizat de forfota plăcută a oamenilor „pedestri”. Reacționînd împotriva supraaglomerării și densității construite, adesea excesive, a orașului vechi, „orașul în verde” separă zonele rezidențiale de marile artere de circulație, creîndu-le liniște și condiții de odihnă mult mai bune. Dar unele tendințe contemporane, inspirate de concepțiile orașelor-grădina engleze, de ideea „Broadacre city” a lui F. L. Wright sau chiar de „Cité radieuse”, propus de Le Corbusier, au produs unele realizări care fie că au redus densitățile sau au distanțat excesiv clădirile între ele, fie că au

dispersat *dotările* social-culturale și comerciale, au dat naștere la o scădere a tonusului vital sub nivelul „urbanității”, au produs ceea ce, în multe critici, a fost denumit „dezurbanizare”. „Orașul-grădină” s-a dovedit o soluție ce provoacă pierderea unor trăsături pozitive ale orașului, care încetează astfel să înlesnească și să ocrotească, la intensitatea necesară, contactele continue între oameni, schimbul de bunuri și idei „expresia vieții ca un constant dialog cu alți oameni în mijlocul unui spațiu colectiv, care contribuie el însuși la animarea și intensitatea acestui dialog”¹ pentru că „oamenii care-l ocupă și folosesc și nu spațiul în sine este ceea ce dă adevăratul sens uman al orașului”², așa cum remarcă cu multă înțelegere L. Mumford într-un interesant articol critic asupra orașelor contemporane.

Orașele-grădină în special s-au dovedit produsul unei teorii care nu putea satisface complexitatea problemelor urbane de aceea ele „nu au devenit nici orașe și n-au rămas nici natură”. Aceasta s-a produs deoarece o serie de amenajări urbane importante nu pot apărea fără o *concentrare* suficientă de oameni, fără un anumit *minim de densitate* a populației, care să facă dotarea social-culturală și echiparea edilitară să devină *raționale* și comunitatea urbană să poată fi *economic viabilă*.

Înțelegerea dialecticii alternanței permanente dintre viața colectivă și cea individuală, dintre activitate și relaxare, dintre circulație și staționare, ca și a *mijloacelor ei de expresie urbanistică*, sînt esențiale pentru realizarea unei forme a orașului, corespunzătoare cerințelor vieții și exprimînd ca atare însuși modul ei de organizare spațială optimă. Prezența omului, pulsația și mișcarea, ca și staționarea sau „polarizarea” lui, în punctele de interes citadin dau conținutul real al spațiului urban, sensul său uman. Forma estetică a spațiului urban nu este un element în sine, un decor abstract ce poate fi separat de prezența și mișcarea omului, de viața sa sub multiplele ei manifestări; dimpotrivă „*caracterul*” *spațiului urban trebuie să fie subordonat, să se potrivească genului de*

¹ L. Mumford, *The case against modern architecture*, Architectural Record, 4/1962.

² *Ibidem*.

manifestări umane căruia este destinat să slujească drept cadru. Și în același timp *mulțitudinea imensă a manifestărilor și preferințelor colectivității și grupelor ei principale*, de vîrstă și sex, de ocupații sau temperamente etc., trebuie să-și găsească o largă varietate de *spații urbane* care să le creeze ambianța cea mai favorabilă strîngerii coeziunii civice și sociale, realizării colaborării maxime între oameni, care este poate scopul suprem al orașului. „Nici un mod secundar de raporturi, nici pagina tipărită, nici telefonul sau televizorul, nu pot lua locul raporturilor directe, de la om la om, pentru care orașul, atunci cînd respectă scara umană, multiplică ocaziile”¹, spunea Mumford. Or, rolul orașului este „de a asigura numărul maxim de ocazii favorabile pentru ca populații numeroase să se amestece și să acționeze reciproc, să schimbe cunoștințele și aptitudinile lor umane, precum și bunurile și serviciile lor economice, să stimuleze și să intensifice interesul comun — care altfel ar lîncezi — prin contact direct și colaborare”².

Modul de organizare a spațiului urban este corespunzător cerințelor și modului de viață atunci cînd pulsația vieții și prezența omului sînt atrase în locul corespunzător manifestărilor pentru care au fost concepute, în numărul și proporțiile prevăzute potrivit spațiilor ce le sînt destinate atît cantitativ, cît și calitativ. De aceea senzația de plăcere, de frumos nu este dată în fiecare parte a orașului de aceleași elemente. Pulsația intensă a vieții ar deranja într-un cartier rezidențial, dar este la locul ei într-un centru comercial sau civic, care ar impresiona neplăcut dacă ar fi „fără viață”. *Sentimentul estetic creat de un spațiu urban este de aceea legat în primul rînd de caracterul acestuia, de corespondența lui deplină cu genul de manifestări umane cărora este destinat*, cu confortul sau lipsa de confort, cu climatul general uman, spațial, sonor, termic, olfactiv etc. Desigur că imaginea arhitecturală, „decorul”, nu este lipsită de importanță; dimpotrivă constituie un *element principal*, dar, pe de o parte, el nu este un scop în sine și, pe de altă parte, trăsăturile estetice ale

¹ L. Mumford, *op. cit.*, în *loc. cit.*

² *Ibidem*.

unui „cadru” arhitectural nu implică numai aspectele vizuale, ci frumosul este condiționat atât de prezența și mișcarea potrivită a omului (aglomerarea sau rarefierea excesivă, de pildă, fiind deopotrivă de neplăcute în spațiile civice), ca și de însoțirea sau iluminarea nocturnă, de sonoritatea sau aerisirea potrivită etc., toate elemente componente integrante, *atribute ale esteticii urbane*.

În afară de condițiile naturale, de elementele preexistente și împletirea lor caracteristică cu cele noi, de structura majoră a orașului și traseele principale ale rețelilor de circulație, un aport principal în caracterizarea specificului unei localități îl are componența și relațiile reciproce ale unităților de bază ale orașului (zonelor de producție, rezidențiale, civice și administrative, comerciale și social-culturale de odihnă și relaxare, zonele verzi etc.). Dintre acestea elementele ce ocupă cea mai mare parte a teritoriului urban sînt *zonele de producție și zonele rezidențiale*. Delimitarea sau întrepătrunderea, separarea sau simbioza, proporțiile și ponderea lor se rezolvă în fiecare oraș într-un mod unic, nerepetabil, marcîndu-i puternic individualitatea. Rezolvarea acestor *raporturi spațiale* între unitățile sale componente nu este rezultatul întîmplării, ci este condiționată în primul rînd de *profilul economic și social*, de caracterul ocupațiilor locuitorilor săi, de ceea ce constituie, cu alte cuvinte, baza existenței lor, și ca atare, și a orașului, *care se naște și există în primul rînd prin ceea ce permite și justifică concentrarea și viața populației sale*.

Oraș industrial sau comercial, nod de circulație terestru, aerian sau portuar — fluvial sau maritim — centru turistic sau balnear, dominat de unul din aceste caractere sau întrunind cîteva din ele în ponderi diferite, aceste elemente marchează de asemenea orașul, zonele lui componente și relațiile dintre ele, ca și dinamismul dezvoltării lor.

Amploarea zonelor de producție în cadrul organismului orașului și relațiile reciproce cu celelalte zone ale acestuia sînt strîns legate, în primul rînd, de caracterul zonei de muncă (industrială, comercială, tehnic-administrativă, culturală, științifică etc.). Între acestea zonele industriale sînt deseori legate de servituți speciale de transport greu sau de nocivități, care impun condiții importante de amplasare.

Dezvoltarea rapidă, concentrarea și comasarea unei părți importante a producției industriale în mari unități complexe constituie un fenomen caracteristic al epocii noastre, care a adus după sine apariția unor construcții de forme, volume și dimensiuni uriașe — necunoscute în trecutul istoric — ce au revoluționat structura, organizarea spațială, forma și silueta vechilor orașe.

Amplasate, în condițiile proprietății capitaliste asupra terenului, haotic și adesea împotriva intereselor elementare ale orașelor, industriile au adus adeseori, o dată cu avîntul economic și creșterea rapidă a orașelor, numeroase aspecte negative: dezordine și murdărie, nocivități și poluări multiple, transportul greu și, mai ales, feroviar în mijlocul orașului etc. Prin aceasta au sfărîmat brutal echilibrul și pitorescul vechilor localități, au urîțit natura și peisajul, fără a putea crea o nouă ordonare și un nou echilibru al structurii și formei orașului modern. Mai toate orașele cu industrie formată înainte de eliberare ne-au adus ca moștenire numeroase probleme dificile de rezolvat, unele continuînd și azi să pună în dilemă pe edilii orașelor, din cauza importanței economice deosebite a unor întreprinderi nocive defectuos amplasate. Numeroasele neajunsuri, pe care le creau orașului cea mai mare parte a industriilor, au dat naștere concepției *separării* industriilor în afara cartierelor rezidențiale sau amplasării lor chiar în afara orașului. Această concepție este justificată și azi pentru industriile necesitînd volum mare de transport greu — mai cu seamă pe calea ferată — sau pentru cele care produc nocivități. Spre deosebire însă de un trecut nu prea îndepărtat înlocuirea motoarelor cu aburi sau cu explozie prin energie electrică elimină treptat unele nocivități. Într-o serie de ramuri, în care aceste nocivități erau produse de procesul tehnologic, ele au fost eliminate fie prin modificarea soluțiilor tehnologice, fie prin posibilități de reținere a lor. De asemenea creșterea rapidă a eficienței economice a transportului pe pneuri, în raport cu transportul pe calea ferată, sau volumul transportului de materiale de multe ori mai redus decît transportul de persoane (reprezentînd uneori un volum foarte mare și cu puncte de vîrf greu de rezolvat la orele de schimb) impune azi tratarea diferențiată a problemei amplasării in-

dustriilor, în funcție în special de acești parametri: nocivități, volum de transport de mărfuri, volum de transport de călători și posibilități de dezvoltare.

Nu este exclus ca într-un viitor apropiat să asistăm la diferențierea industriilor în mai multe categorii, considerate și în funcție de relațiile reciproce dintre ele și zonele rezidențiale. S-ar putea chiar să se conceapă unități urbane complexe, concentrate nu numai pe centre de interes formate de dotările social-culturale, ci și de unele construcții industriale nenocive moderne. Reducerile distanțelor la locul de muncă și ineditul volumelor variate și interesante ale clădirilor industriale ar putea aduce, pe lângă o creștere a timpului liber, și o contribuție importantă la varietatea organizării spațial-volumetrică a cartierelor rezidențiale.

Suprafața predominantă a orașului este de obicei ocupată însă de *zonele rezidențiale*, formate din clădiri de locuit și dotările publice ce le deserveșc (administrație, comerț, educație și cultură, recreație, sport etc.). Prin întinderea și prin rolul esențial în viața orașului zonele rezidențiale constituie elemente de foarte mare importanță pentru conturarea structurii și formei localităților. Zonele rezidențiale formate de-a lungul istoriei în orașele moderne — în afară de contrastul și opoziția dintre cartierele avute și cele sărace — prin dezvoltarea lor spontană întinsă, în perioade relativ îndelungate, nu au impus decât foarte recent concepția modernă a structurării lor în unități rezidențiale denumite de mulți urbaniști occidentali „unități de vecinătate”. Ca urmare mai ales a dezvoltării transportului modern de mare viteză — necesitând separarea maximă dintre vehicul și pieton — au apărut treptat o diferențiere și o clasificare a străzilor în special după destinația, mărimea și natura traficului. În *Orașul și circulația urbană*¹, această clasificare prezintă 6 categorii principale de străzi (artere de ordinul I sau magistrale, artere de ordinul II sau de penetrație și legături complementare, străzi principale cu funcție de colectoare, străzi secundare, alei de microraión, străzi și artere cu destinații speciale). Pornind de la ideea de

¹ N. Mărgărit și V. Fulicea, *Orașul și circulația urbană*, Editura Tehnică, București, 1964, p. 80.

a evita *traversarea arterelor de mare trafic* — primele două sau chiar trei categorii enumerate mai sus — mai ales pentru accesul la instituțiile de copii dar, pe cât posibil, și la cumpărăturile zilnice, s-a format concepția unităților de vecinătate, dimensionate corespunzător cu capacitatea acestor centre de interes și cu distanțe optime de parcurs *pe jos* până la ele.

Treptat însă, în special în țările socialiste, s-a dezvoltat ideea corelării mai organice a diverselor trepte ale unităților rezidențiale nu numai în raport cu structura stradală dar, mai ales, cu organizarea complexă și unitară a rețelelor de dotări social-culturale cuprinzând arii din ce în ce mai largi de atracție până la treapta cea mai înaltă aparținând întregului organism urban. Pe această bază ia naștere treptat o nouă formă de organizare a structurii spațiale a orașului divizat și diferențiat în *unități teritoriale funcționale* ce pot fi de diverse categorii de mărime — grupă de locuit, microraión, cartier, sector etc. Una din cele mai importante trăsături a acestor unități urbane complexe este formarea — în cadrul interdependenței cu restul orașului — a unei autonomii relative a relațiilor de coeziune, ce se formează între anumite grupe de locuitori, în jurul centrelor de atracție colectivă (dotări social-culturale și comerciale, locuri de muncă etc.). Caracteristica principală a acestor unități teritoriale este organizarea vieții colective a locuitorilor *în profunzime, pe întreaga suprafață a teritoriului* ocupat de ele și nu, ca în sistemele tradiționale, numai de-a lungul unor străzi importante, teritoriul din spațiile caselor aliniate de-a lungul străzii având acolo mai ales funcții secundare „de serviciu” sau, în cel mai bun caz, formând curți interioare de uz individual. Tendința de a îndepărta locuințele de pericolele, zgomotul și nocivitățile marelui trafic de automobile ale străzilor principale implică și dezvoltarea *în interiorul* unităților a unor spații largi, mai ales pentru instituțiile de copii, suprafețe plantate și terenuri de joc sau sport pentru tineri, ca și a unor spații de odihnă pentru maturi și vîrstnici, spații gospodărești etc.

Apare de asemenea necesară reexaminarea amplasării centrelor comerciale și social-culturale pentru a putea asigura funcționarea lor optimă, *fără a fi traversate de marelui trafic auto*, așa cum se întâmplă cînd sînt așezate de o parte și de

alta a marilor artere sau în piețe de circulație. Primele încercări de acest fel din țara noastră sînt realizările de la Tîglina-Galați și din cartierul Balta Albă din Capitală. La Tîglina s-a rezolvat centrul comercial și social-cultural într-un punct de polarizare a interesului locuitorilor cartierului, situat la accesul principal în unitățile de locuit de pe una din magistralele orașului: strada Brăilei. Organizat astfel încît să *nu fie traversat* de transport auto, toată circulația în spațiile exterioare și interioare (centrul este fragmentat în mai multe pavilioane ținînd seama de funcțiile lor comerciale, sociale sau culturale, legat însă prin circulații acoperite, curți interioare etc.) se face aici *pedestru*. Noul centru este azi un punct important de atracție, care pulsează de o viață deosebit de activă.

Cealaltă experiență, de la Balta Albă, aduce o soluție principal diferită, separînd complet centrul de cartier de arterele de trafic, prin așezarea sa *în interiorul* teritoriului, într-un vast spațiu verde.

Rezultatele acestor experiențe vor putea fi apreciate numai după un timp mai îndelungat de funcționare și, mai ales, după realizări similare sau de alt fel și în alte orașe. Oricum, pentru a putea desprinde toate concluziile, este necesar ca, alături de arhitecți, să intervină și aportul altor specialiști — în special sociologi și economiști — care să examineze aspectele legate de modul, cerințele și tendințele de viață colectivă ale locuitorilor noilor unități rezidențiale, de felul în care organizarea spațială creată de urbanist corespunde sau nu cu aceste cerințe și, dacă nu, în ce sens sînt de adus corective. Problema este deosebit de complexă și complicată, avînd implicații atît pentru amplasarea diverselor elemente componente ale unităților rezidențiale, cît și, în special, pentru dimensionarea lor, asupra căreia stăruie încă numeroase incertitudini.

În ce privește *exprimarea estetică-urbanistică* este cît se poate de firesc să fie urmărită evidențierea spațial-volumetrică a acestor unități teritoriale funcționale ale orașului așa

fel, încît ea să devină perceptibilă. Condiționate de integrarea lor armonioasă în organismul și structura majoră a unei localități, prin așezarea diferită pe teren, prin poziția și dimensiunea deosebită a fiecăruia în raport cu restul orașului sau prin succesiunea în timp a realizării lor, *unitățile rezidențiale* nu numai că nu este firesc să fie schematizate și uniformizate, ci este necesară chiar — în limitele largi impuse de unitatea orașului — diversificarea și nuanțarea lor, crearea unei personalități proprii pe baza funcției fiecăreia în cadrul orașului, a relațiilor cu celelalte părți ale acestuia, a condițiilor naturale etc. *Valorificarea estetică* a acestor trăsături caracteristice constituie una din resursele primordiale de a învinge schematismul și repetarea stereotipă a unor rețete uniforme, lipsite de legătura organică cu variabilitatea condițiilor și cerințelor reale obiective, una din resursele principale ale evitării monotoniei în înfățișarea urbanistică a ansamblurilor noi. Nefolosirea deplină a tuturor posibilităților principale, majore, pe care le oferă pentru crearea personalității specifice a fiecărui ansamblu sau oraș nou în primul rînd *varietatea aspectelor urbanistice*, este astăzi sursa cea mai importantă a apariției unor aspecte din ce în ce mai vizibile de *monotonie*, ce se fac simțite nu numai în țara noastră, ci și în numeroase alte țări care au realizat mari ansambluri de locuit după al doilea război mondial. Repetarea facilă și stereotipă a cîtorva procedee de compoziție spațial-volumetrică — așezarea în pieptene, în zigzag, alternanțe bară-punct etc. — sînt adesea nejustificate de cerințe funcționale organice și apar doar ca rezultat al preferințelor formale ale autorilor. Imaginația estetică se dovedește însă, deseori, mai săracă decît modelarea formei cît mai aproape de cerințele multiple și variate ale realității obiective. Pentru a se putea apropia cît mai bine de aceste cerințe obiective, un colectiv de arhitecți americani* au folosit, la elaborarea soluției unui ansamblu de locuințe, ajutorul unui creier electronic¹. După ce au fost enumerați treizeciștrei de parametri, constituind „programa-

* Chermayeff, Alexander, Menier, Reynolds și Christie.

¹ Martin Geiger, *Bilder und Notizen zu Amerikas Städtebau*, în „Werk“, 4/1964.

rea“ problemei, era necesar să se găsească modul optim de legare a acestor parametri în *grupări* suficient de importante și de independente pentru a putea fi considerate relativ autonome. Cei 33 de parametri ar fi putut fi combinați în circa 100 de miliarde de feluri. A găsi în aceste 100 de miliarde de grupări posibile pe cele mai apropiate este o operație care depășește posibilitățile creierului uman, dar pe care creierul electronic o rezolvă în câteva minute. După utilizarea „computor“-ului (IBM-704) s-au obținut 7 grupări de parametri reprezentând legătura optimă dintre ei. Pasul următor a fost reprezentarea acestor grupări de cerințe prin *diagrame*, comasate în final într-o diagramă unică, formînd baza pentru partea creatoare a muncii. S-a încercat în acest fel să se schițeze științific un cadru, *limitele soluțiilor celor mai raționale*, înăuntrul cărora arhitectului i-au rămas largi posibilități de realizare estetică. Un examen sumar al altor soluții realizate pe aceeași temă, în diferite țări, a arătat că parametrul obiectivi nu sînt decît extrem de rar satisfăcuți pe cale „intuitivă“ și soluțiile preconizate pe baza selecției matematice au adus forme de rezolvare inedite, foarte diferite de soluțiile uzuale. Autorii acestui studiu arată clar că rolul mașinii electronice a fost „auxiliar și nu înlocuitor pentru talentul creator al omului“, deoarece pe baza diagramei finale, care constituie o *analiză* și nu o schiță formală, pot lua naștere proiecte foarte variate fiecare prezentînd însă toate însușirile pretinse inițial prin formularea parametrilor necesari.

Creșterea continuă a complexității problemelor și numărului de parametri, care trebuie luați în considerare, fac ca aportul „creierului“ electronic să devină indispensabil în creația urbanistică și arhitecturală. Aceasta demonstrează totodată necesitatea de a urmări *conștient* soluționarea cerințelor nu numai pe baza unor procedee empirice sau intuitive, călăuziți numai de „inspirație“, pentru că asemenea „metodologii“ nu ne mai pot aduce azi la rezultate viabile. *Inovația estetică autentică* nu poate fi dobîndită fără asimilarea profundă și soluționarea cît mai deplină a tuturor parametrilor funcționali, tehnici și economici în condițiile particulare, specifice ale „locului“ natural și istoric. Elucubrații formale de felul

unor „studii“ de arhitectură „fantastică“¹ sau de cel al căutărilor „plastice“ ale „orașului viitorului“² — ce pot părea interesante prin curiozitatea unor forme sau intenția de a stimula imaginația — nu pot aduce un aport eficient dacă nu se sprijină pe o bază programatică, pe o căutare rațională, conștientă, a organizării optime a spațiului urban.

Farmecul, personalitatea, specificul multor orașe din trecut se datorau mai ales scării și proporțiilor umane ale spațiilor publice, în special ale străzii, și diversității mai mari a clădirilor, rezultat al caracterului individual al proprietății asupra terenului și clădirilor, ca și al realizării lor *nesimultane și neorganizate*. Strada-coridor nu mai poate coexista însă cu circulația rapidă a automobilelor. Îndepărtarea continuă a fronturilor străzii și spațierea clădirilor au distrus scara umană a străzii vechi și i-a dat altă scară, a automobilului, fără a trece pe pieton în alte spații la scara lui și fără a obține deci separația vecinătății, atît pe jenante, dintre fluxurile rapide ale circulației vehiculelor și cele lente ale mișcării pietonilor. Rezultatul, în multe țări, este că omul, în momentele de plimbare sau relaxare, nu alege arterele largi ale cartierelor noi, ci își caută tot spații pe măsura lui, la scara lui, adesea în cartierele vechi ale orașului. Multe din marile ansambluri, din diferite țări, nu reușesc să atingă uneori farmecul vechilor așezări, deoarece organizarea spațiilor publice și a dotărilor nu ține seama încă, în măsură suficientă, de psihologia și nevoile oamenilor, nu răspunde tuturor cerințelor vieții sociale colective și nu sînt încă stăpînite de noile procedee estetice ale organizării spațiale, potrivite cu condițiile urbanismului și construcției de masă moderne. Va fi probabil necesar să se găsească, și în noile cartiere, spații care să atragă pe pieton, la scara și dimensiunile lui. Vechea stradă, cu flux carosabil în mijloc și trotuare de o parte și de cealaltă, fiind sufocată de vehicule, va trebui să-și găsească o replică în organizarea spațială, scara, proporțiile, dimensiunile și dotările corespunzătoare ale unor „*străzi*“ publice și comerciale destinate pietonilor și ferite de vehicule. De fapt ce altceva se

¹ *Architecture fantastique*, în „Architecture d'aujourd'hui“, 102/1962.

² M. Pinchis, „Architecture d'aujourd'hui“, 115/1964.

Întâmplă în București cu vechea stradă Lipscani, sau la Brașov cu vechea stradă principală pe care azi a fost oprit accesul vehiculelor? Atracția puternică a lor, pulsația activă a pietonilor, care ocupă toată lățimea străzii, sînt semnificative. Poate că ar trebui trase consecințele corespunzătoare și, reorganizînd „*pardoseala*” acestor străzi ca o promenadă (desființînd bordurile trotuarelor devenite acum inutile, creînd locuri de odihnă, bănci, oglinzi de apă, flori, chioșcuri etc.), s-ar putea crea puncte de interes public și mai atrăgătoare pe aceste străzi vechi. Și poate că asemenea experiență ar fi utilă și pentru ceea ce construim astăzi.

În afară de diferențierea și nuanțarea spațiilor publice din zonele de atracție apare și problema organizării spațiilor *rezidențiale*, din jurul clădirilor de locuit. Deși acestea trebuie să aibă un alt caracter, domestic și liniștit, ele nu pun probleme mai puțin complexe, poate dimpotrivă. Necesitatea de a împăca uneori chiar cerințe contradictorii — liniștea locatarilor și posibilitatea de supraveghere a copiilor ce se joacă în curte, vecinătatea unor spații gospodărești cu spații de odihnă etc. — creează probleme care necesită un studiu serios și aprofundat, fiecare cu implicații directe pentru frumosul *vieții* cotidiene a locatarilor. Aici se poate ilustra pregnant faptul că acest frumos al ambianței nu este generat numai de imaginea vizuală, ci, în foarte mare măsură, de modul cum sînt rezolvate cerințele funcționale și gospodărești. O „*imagine*”, oricît de frumoasă ca „*decor*”, poate fi compromisă serios de nerezolvarea procesului de eliminare a deșeurilor menajere sau de învecinarea cu surse de zgomot sau murdărie incompatibile cu o zonă rezidențială. *Frumosul trebuie cuprins în toată complexitatea aspectelor lui pentru a da satisfacție deplină pe toate planurile* (optic, sonor, olfactiv).

În același timp nu trebuie neglijată necesitatea nuanțării, diferențierii și personalizării *vizuale* a elementelor componente ale unităților de locuit. Ne referim aici în primul rînd la modul de organizare a spațiilor cuprinse între clădiri, la tratarea suprafeței terenului și la volumele și formele clădirilor.

Premisele obligatorii ale construcției de masă contemporane — industrializarea, tipizarea și standardizarea — sînt uneori socotite cauza principală a uniformității unor noi cartiere. Desigur că folosirea greșită, rigidă, a acestor premise poate fi o sursă importantă de monotonică. Realizarea unei game largi de tipuri de apartamente și clădiri, corespunzătoare necesităților variate ale populației în prezent și în perspectivă, și flexibilitatea adecvată a soluțiilor structurale pot crea condiții suficiente de varietate a clădirilor, fără a necesita individualizarea excesivă a fiecărei clădiri în parte, dificilă în condițiile construcției de masă și cu un efect estetic ineficace sau, în orice caz, nejustificînd suficient cheltuielile și eforturile pe care le-ar necesita o asemenea cale.

Varietate și repetare sînt doi termeni ai unei contradicții, care se rezolvă prin alegerea raportului optim între ele la scara, amploarea și viziunea unei construcții de masă și nu la cea a vechilor străduțe de case individuale. Este de neconceput că vom putea reveni la *individualizarea* fiecărei case în parte, prin renunțarea la tipizare și industrializare, dar este posibil, în măsura necesară și fără exagerări inutile, să se găsească *variații combinatorii*, prin alternarea complexă a unor serii de elemente și detalii tip la *aceleași tipuri structurale* de bază. O varietate reală și pregnantă rezultă în primul rînd, organic, din *exprimarea adecvată a unor funcții și volume diferite, prin organizarea lor internă* și nu prin aplicarea unui decor diferit unor construcții cu conținut și volum identic. Desigur că diferențieri sînt și în acest sens posibile, ele rămîn însă de ordinul *nuanțelor* practic greu de remarcat în imaginea globală a unui ansamblu. Împletirea și combinarea iscusită a unor locuințe, diferite prin *organizarea lor interioară* (tipuri de apartamente diferite) și variate ca *volume și înălțimi*, sînt mijloace mult mai pregnante și de aceea și mai expresive. Necesitatea firească de varietate nu implică absolutizarea ei și nu trebuie să ducă la originalitate cu orice preț, pentru că, după cum repetarea excesivă generează monotonia, *varietatea gratuită riscă să devină capriciu formalist*.

Potențe puternice de personalizare a unităților de locuit se află atît în *exteriorul*, cît și în *interiorul* său. Tratarea diferențiată a spațiilor între clădiri, ca și a însăși *suprafeței* tere-

nului exterior, ca relief, tratare peisageră, plantații, suprafețe pavate și înverzite, alei sau elemente de mobilier și dotare exterioară, oglinzi de apă etc., poate crea o personalitate proprie, foarte expresivă, fiecărei unități de locuit. Poate că tocmai decalajul dintre realizarea clădirilor și amenajările exterioare, în special creșterea arborilor, ne face să ne concentrăm acum atenția mai ales asupra fațadelor clădirilor, care capătă implicit o pondere mai accentuată în formarea imaginii globale, decât o vor avea atunci când se vor estompa pe planul al doilea, în spatele plantațiilor.

Importanța din ce în ce mai mare a construcției de masă, micșorând rolul estetic al fiecărei clădiri în parte, trece tot mai mult rolul de „soliști” clădirilor social-culturale, și, mai ales, clădirilor unicate, care pot crea accente estetice valoroase în țesătura mai puțin diferențiată a construcțiilor de masă. Pierzându-și rolul puternic preponderent din trecut al „palatului” care — urmărind „distincția” aristocratică — intra în contrast estetic contradictoriu, „disonant” am putea spune, cu masa construcțiilor claselor neavute, clădirile unicate pe care le construim azi trebuie să realizeze contrastul estetic necesar pe calea unității armonioase a ansamblului, pe calea *coordonării și corelării efectelor expresive ale tuturor* elementelor componente și a *dozării* ponderii fiecăreia dintre ele în cadrul înconjurător.

Un mijloc din cele mai puternice pentru personalizarea și concretizarea imaginii estetice a unui ansamblu îl constituie mijloacele — din ce în ce mai mult folosite — oferite de *artele plastice monumentale*. Alegerea cu discernământ a amplasării în cadrul orașului sau ansamblurilor, urmărind accentuarea momentelor de culminație citadină sau întregirea unor spații cu caracter mai local sau intim, este deosebit de important să fie corelată cu caracterul, tematica, forma și genul operei de artă, în vederea *realizării unității depline, organice a operei monumentale cu spațiul și cadrul ei*. Realizarea unei asemenea armonii, care să dea impresia *inseparabilității* operei de artă de spațiul arhitectural în care este așezată, fără scăderea valorii fiecăruia, necesită colaborarea intimă dintre arhitecți și artiștii plastici pe tot parcursul proiectării și avizării lucrărilor. Ea cere, în același timp, mult

tact și discernământ în soluționarea problemelor funcționale și estetice reciproc condiționate, dar depinzând în primul rând de *spațiul* real urbanistic sau arhitectural.

Unitatea, simbioza arhitecturii cu artele plastice, *nu se reduce la simpla juxtapunere sau alăturarea lor*, ci necesită *fuziunea și sinteza lor intimă, organică*, pentru a realiza convergența deplină a mijloacelor lor estetice. Stăpânirea acestor mijloace este o problemă de colaborare, experimentare și maturizare în timp a concepțiilor sintezei artelor plastice și arhitecturii în condițiile specifice cerințelor sociale și posibilităților tehnice din țara noastră. Importanța efectului lor pentru calitatea artistică a noilor realizări urbanistice și arhitecturale, pentru accentuarea individualității și personalității lor, este azi evidentă, și folosirea posibilităților, pe care le oferă, tinde să intre din ce în ce mai mult în preocupările arhitecților și artiștilor noștri.

O sursă, de asemenea importantă, a individualizării locuinței constă, pe de altă parte, în organizarea diferențiată a *spațiului* interior ca dispoziție, distribuție, amenajare, echipare și chiar mobilarea și decorația lui. Variabilitatea dispoziției și distribuției interioare depinde foarte mult de flexibilitatea sau chiar mobilitatea despărțiturilor, care necesită însă soluții tehnice adecvate, mai puțin căutate până acum. Depinde însă, în mare măsură, și de preferințele și posibilitățile personale, reflectate în mobilarea și decorația interioară. Nu vom insista aci asupra acestui aspect care ar face obiectul unui studiu aparte.

Nu am intenționat o tratare exhaustivă a problemelor esteticii localităților. De altfel acest lucru nici nu-și avea locul în acest cadru, ci am urmărit mai ales să desprindem câteva coordonate principale ale trăsăturilor esteticii localităților, elementele lor determinante și modul în care operează în urbanism.

estetica străzii,
a parcurilor
și a spațiilor publice

arhit. Codrea Marinescu

În studiul anterior, analizându-se problemele esteticii localităților și delimitându-se această latură a atitudinii estetice a omului, s-au desprins unele concluzii deosebit de importante pentru tema studiului de față.

În primul rând, și această teză a fost subliniată în repetate rânduri, s-a afirmat că, în crearea ambianței estetice a unei localități, își aduc contribuția lor variată, din punct de vedere cantitativ și calitativ, o diversitate multiplă de elemente — respectiv, activități umane. Fără îndoială însă că, în crearea acestei ambianțe, rolul principal îl păstrează urbanismul și arhitectura¹ dat fiind faptul că obiectele și ansamblurile arhitectural-urbanistice constituie structura majoră a unei localități.

În al doilea rând, s-a enunțat teza, asupra căreia de asemenea s-a revenit adesea, potrivit căreia acest cadru material complex, acest „spațiu“ urban, o dată realizat, ridică, prin însăși existența și transformarea sa în timp, noi și complexe probleme ale esteticii cotidiene.

Rezultă deci din cele expuse până aici că localitatea reprezintă o realitate remarcabil de complexă și în același timp dinamică și în continuă transformare.

În cele ce urmează, dorim să analizăm cu precădere aceste două trăsături: complexitatea și dinamismul, reluând unele probleme deja amintite, evidențiind noi laturi, noi aspecte ale acestora.

În acest scop, ne propunem să prezentăm în primul rând aspectul complexității, analizând o serie de elemente ce determină alături de obiectele, ansamblurile și structura arhitectu-

¹ Platon spunea: „Dar de departe cea mai înaltă și mai frumoasă formă a gândirii este cea care privește organizarea orașelor și a oricărei așezări...“ *Banchetul*.

ral-urbanistică, „spațiul“ urban, iar în al doilea rând să ne oprim asupra acelor elemente care contribuie la crearea aspectului „dinamic“ al localităților, elemente care prezintă ele însele, ca atribut caracteristic și pregnant, mișcarea.

Stabilirea acestor două domenii de cercetare nu trebuie să fie interpretată ca o absolutizare a apartenenței problemelor tratate, la unul sau celălalt dintre domeniile amintite. Realitatea, și acest lucru îl vom sublinia cu fiecare ocazie, confirmă caracterul „dublu“ al tuturor elementelor analizate. Structurarea materialului a avut însă în vedere latura dominantă, pregnantă, a elementului respectiv în constituirea imaginii localității.

Pornind de la poziția importantă pe care o deține în contextul raporturilor dintre om și realitate raportul estetic, apare necesitatea investigării în adâncul complexității sale a mediului urban, realitate, practic, aproape permanent înconjurătoare pentru om, adică mediul în care-și desfășoară cea mai mare parte din existență majoritatea oamenilor¹.

Îmbunătățirea continuă a condițiilor materiale și spirituale de viață, transformarea atitudinii față de muncă și reducerea timpului necesar pentru aceasta, conduc la îmbogățirea și

¹ Tendința de concentrare a populației în mediul urban este în continuă creștere. În raportul prezentat la al XXVI-lea Congres Mondial al locuitorilor, urbanismului și amenajării teritoriului (Paris, 1961), se aprecia că în decurs de un secol circa 9/10 din populația globului va locui în orașe.

Acest fenomen, împletit cu extinderea suprafeței orașelor în special prin înglobarea localităților mici învecinate, a suburbiilor, determină apariția unor teorii, desigur cam fanteziste, dar nu lipsite de un anumit interes. Arhitectul grec Constantin Doxiadis, de exemplu, stabilește în evoluția orașelor 4 etape:

- a) Dynapolis — orașul epocii de apariție a industriei moderne;
- b) Metropolis — orașul produs al automobilismului;
- c) Megapolis — orașul epocii noastre, în continuă extindere tentaculară;
- d) Ecumenopolis — orașul total, orașul viitorului, care la un moment dat va acoperi întreaga suprafață a globului.

înmulțirea posibilităților de contact ale omului cu elementele spațiului și mediului urban¹.

Se manifestă cerința (cu perspectiva, desigur nu imediată, de a deveni o realitate totală) ca nu numai unele elemente ale cadrului localității, ci toate să se ridice la un nivel estetic corespunzător. Preocupările estetice sînt cultivate atît pe planul creatorului cît și pe acela al beneficiarului, nu numai pentru unii, ci pentru toți. (Subliniem acest lucru deoarece orașul capitalist, cu toată valoarea sa estetică, reflectă și pe acest plan inegalitatea socială.)

Cernîșevski spunea că obiectul judecății estetice îl constituie „tot ceea ce este interesant pentru om în viață“². Cu alte cuvinte, am putea spune noi, obiectul percepției estetice îl poate constitui și trebuie să-l constituie tot ceea ce este accesibil percepției concret-senzoriale³ și solicită în același timp o însușire și o apreciere unitară.

În acest sens, se poate afirma că tot ceea ce ne înconjură, tot ceea ce formează ambianța materială și spirituală a unui oraș, poate și trebuie (aceasta corespunzînd sensului dezvoltării istorice a societății umane) să constituie obiectul unei judecăți estetice.

Analizînd problema complexității spațiului urban nu este lipsit de interes să ne oprim succint asupra modului în care acest aspect se oglindește în încercările de abordare din diferite unghiuri de vedere a orașului, ca noțiune. Se remarcă în acest sens tendința fiecărui cercetător de a accentua acele laturi care sînt legate de profilul și preocupările proprii. René Maurier, de pildă, precizează că orașul este o problemă

¹ Și în acest capitol ne vom referi cu precădere la orașe, avînd în vedere cele arătate în capitolul anterior, cu privire la procesul legic de „urbanizare“ a satelor. Desigur, acest proces are un caracter de largă perspectivă. În acest sens trebuie să amintim că Directivele Congresului al IX-lea al P.C.R. prevăd trecerea la elaborarea studiilor de sistematizare a satelor. Este vorba de un important pas înainte pe calea „urbanizării“ satelor noastre.

² N. G. Cernîșevski, *Opere complete*, vol. 2, Moscova, 1947, p. 91 (Ediția rusă).

³ În cazul de față ne vom referi numai la percepția vizuală și cea auditivă.

etnografică, morfologică, istorică și economică¹, iar René Danger îl definește ca „o aglomerație avînd o populație numeroasă, căreia îi sînt adăugate instituții publice pentru armonie și colaborare generală, precum și pentru necesități comerciale”².

Gaston Bardet, vorbind despre spațiul urban, subliniază că „...nu este un simplu spațiu geometric, ci un spațiu social complex și eterogen”³, iar Y. Friedman susține că: „rațiunea fundamentală de a fi a unui oraș este posibilitatea de a se «amuza» în comun”(1)⁴.

Într-una din ultimele lucrări de specialitate, apărută în țara noastră, orașul se definește ca „...tip de așezare omească de o structură deosebit de complexă... cadrul organizat și construit în care să se poată dezvolta viața multilaterală a colectivității”⁵.

Analizînd problema pornind de la factorii social-economici, Marx și Engels subliniază că „orașul reprezintă faptul concentrării populației, a uneltelor de producție, a capitalului, a necesităților și a mijloacelor de a le satisface”⁶, iar în altă parte că „...o dată cu orașul s-a ivit necesitatea administrației, a poliției, a impozitelor etc. într-un cuvînt... necesitatea organizării politice comunale...”⁷ (Bineînțeles este vorba de orașul capitalist.)

Varietatea acestor definiții, unghiurile diferite de abordare a problemei, pledează fără îndoială în sprijinul tezei referitoare la complexitatea orașului.

Contactul și relațiile cotidiene cu spațiul urban, utilitatea accentuată a majorității elementelor constitutive, îi conferă o amprentă de domeniu suficient de cunoscut.

¹ Vezi René Maurier, *Origines et fonctions économiques des villes*, Paris, 1929.

² René Danger, *Cours de l'urbanisme*, Paris, 1947, p. 44.

³ Gaston Bardet, *L'Urbanisme*, Paris, 1947, p. 42.

⁴ Y. Friedman și J.P. Pecquet, *De la mobilité en urbanisme et en architecture*, în „Techniques et Architecture”, 4/1959.

⁵ G. Gusti, prefață la volumul *Probleme ale esteticii orașelor* de R. Laurian.

⁶ K. Marx — F. Engels, *Ideologia germană*, în *Opere*, vol. 3, Editura Politică, 1958.

⁷ *Ibidem*.

Experiența dovedește însă că, atît teoretic cît și practic, această realitate complexă nu este pe deplin cunoscută și stăpînită în ceea ce privește latura sa estetică. Există încă suficiente aspecte (și pe măsura dezvoltării istorice vor apărea altele noi) ce pot și trebuie să fie mai temeinic analizate în legătură cu posibilitățile lor de emoționare și de educare estetică a omului. Urmărind activitatea conștientă a omului pentru cucerirea și transformarea mediului înconjurător, aceste aspecte trebuie analizate prin prisma raporturilor complexe și reciproce ce există sau se stabilesc în timp între ele, precum și a efectului lor, în dezvoltarea ulterioară, în făurirea ambianței estetice a localităților.

Deși practica ne relevă faptul că orașul nu se reduce la spațiul și cadrul arhitectural-urbanistic, el capătă formă, se „materializează”, mai ales prin acestea și ca urmare este adesea redus la ele.

Fără îndoială că raporturile dintre arhitectură și urbanism, pe de o parte, și celelalte elemente ale mediului ambiant, reprezentînd activități creatoare umane (și fenomene naturale) care contribuie la formarea „imaginii” unei localități, pe de alta, sînt foarte complexe.

În mod curent, prin cantitate, prin importanța atributelor utilitare, prin calitățile estetice deosebite, spațiul arhitectural-urbanistic și respectiv cadrul care îl determină domină categoric în conștiința umană asupra celorlalte elemente ale mediului ambiant. Această dată fundamentală a problemei poate însă conduce adesea la unele greșeli și exagerări, poate crea condiții pentru „fetișizarea” și absolutizarea arhitecturii.

Considerînd raportul dintre arhitectură și restul mediului ambiant (creat sau nu de om), la un anumit moment dat și în anumite condiții, vom constata totuși că, în reprezentarea și prelucrarea în conștiința umană a realității înconjurătoare, spațiul arhitectural nu deține totdeauna rolul principal.

De multe ori, „viața” unei magistrale a orașului, a unui centru al său, circulația vehiculelor și a pietonilor, vitrinele și reclamele, vegetația, echipamentul gospodăresc monopolizează atenția noastră, trecînd mediul „arhitectural” pe un

plan secundar sau eliminându-l chiar (din punctul de vedere al percepției conștiente) total din imagine¹.

Preponderența în conștiința oamenilor a unuia sau altuia dintre elemente depinde de starea de receptivitate a subiectului, de utilitatea și interesul de moment, de calitățile estetice ale acestor diverse elemente etc.

Raportul, legăturile de interdependență se stabilesc, în realitate, între spațiul arhitectural-urbanistic și celelalte componente ale mediului ambiant fie direct (această situație corespunzând îndeosebi elementelor „dinamice“), fie indirect, prin intermediul cadrului arhitectural-urbanistic care definește spațiul considerat (în special în cazul elementelor „statice“ care din punct de vedere „vizual“ aparțin și se compun cu acest cadru). Desigur problema este mult mai complexă și ea va fi reluată o dată cu analiza fiecărui element în parte.

Subordonarea cantitativă și calitativă în care se găsesc în mod normal aceste componente, relativ secundare, față de arhitectură, nu exprimă relația dintre parte și întreg, nu reprezintă, și aceasta este foarte important, o relație între ornament și obiect. Într-adevăr, toate aceste elemente depășesc stadiul ornamentului, în primul rând prin funcția lor utilitară. Această funcție le conferă o anumită autonomie care, alături de complexitatea lor proprie (care e mult superioară celei unui ornament), le situează în domenii specifice de activitate umană.

Această autonomie, relativă de altfel, nu trebuie să ne conducă la considerarea lor pe plan estetic ca domenii cu totul separate și mai ales opozabile. Toate aceste elemente, apariția și dezvoltarea lor istorică, sînt legate de apariția și dezvoltarea orașului ca entitate. Este important, în acest sens, să subliniem că valoarea estetică a fiecărei componente, obținută în urma acțiunii conștiente și „specializate“ a omului, nu se poate întregi decât în relații de interacțiune cu toate celelalte, în condițiile armoniei întregului. În orice caz, „frumusețea“,

¹ Treceam, de exemplu, zilnic pe unele magistrale și totuși atunci cînd vedem fotografii ale acestora, în care apar fronturile construite (îndeosebi, deasupra orizontului pietonului), nu recunoaștem de loc, sau în orice caz cu multă dificultate, locurile respective.

oricît de realizată, a uneia sau alteia dintre componente, nu poate „masca“ lipsa calităților estetice ale celorlalte, nu poate salva și nu poate crea ambianța estetică unitară a întregului, a orașului.

Relația arhitectură — celelalte componente ale mediului ambiant se caracterizează într-un mod foarte interesant, în ceea ce denumim în mod curent „caracterul“ orașelor. În capitolul anterior se precizează că trăsăturile acestui caracter sînt în funcție de condițiile geografice, istorice, economice, social-materiale și social-spirituale.

Se poate remarca însă că, în viața de toate zilele, pentru a exprima aprecierea asupra unei localități, pe lângă și mai ales în locul acestei noțiuni de caracter „general“ (l-am denumi noi) al localităților, se folosește noțiunea de caracter „arhitectural“. Acest caracter arhitectural se referă bineînțeles în exclusivitate la spațiul arhitectural-urbanistic. Desigur că arhitectura și urbanismul oglindesc societatea (ansamblul relațiilor economice și sociale) care le-a creat¹. De asemenea ele sînt legate strîns de condițiile geografice, de mediul natural. Din acest punct de vedere caracterul „arhitectural“ nu poate avea alt conținut decît cel „general“. Dar societatea se dezvoltă mult mai repede decît mediul (spațiul și cadrul) arhitectural-urbanistic, care în acest fel rămîne mereu în urmă². Ca urmare, unitatea de care vorbeam mai sus nu este realizabilă integral decît în faza de geneză a unui oraș (posibilă dar destul de rară chiar și în timpurile noastre). De asemenea, în momentele de dezvoltare bruscă, de construire masivă, pot apărea unele trăsături ale acestei unități, determinate mai ales de modul de viață.

Concluzia care se impune este aceea că, în mod normal, raportul dintre caracterul „arhitectural“ și cel „general“ al unui oraș cunoaște o serie de trepte, o serie de forme de exprimare.

¹ Vezi Marcel Breazu, *Specificul esteticului vieții cotidiene*.

² Gaston Bardet apreciază că o trăsătură destul de caracteristică a orașelor contemporane este: „Divorțul dintre formele urbane caduce și greoaie și omul urban într-o prodigioasă reinnoire“, în „L'Urbanisme“, Paris, 1947, p. 8.

Considerînd spațiul arhitectural-urbanistic sub raport social-istoric, caracterul arhitectural capătă fără îndoială o anumită valoare cognitiv-emoțional-estetică, independentă.

Există orașe cu un caracter arhitectural-urbanistic valoros pe plan istoric. În zilele noastre însă, datorită unor condiții speciale, viața, în complexitatea ei, s-a redus la minimum în aceste orașe, care de aceea, din acest punct de vedere, capătă un caracter „general” static, neinteresant. Opoziția se manifestă sub aspectul ei de maximă intensitate în „orașele” devenite muzeu în urma distrugerii „vieții”, de către calamitățile naturale, ca de exemplu Pompeiul și Histria. Aceasta este însă desigur o situație specială și orașele respective nici nu mai pot fi denumite, ca atare, în adevăratul înțeles al cuvîntului.

Există de asemenea numeroase exemple, în care spațiul arhitectural valoros, cu amprentă de monument istoric, formează structura majoră a unor orașe „contemporane” ca mod de viață, ca echipament, dotare, preocupări ale locuitorilor, dezvoltare economică etc. În acest caz, deși caracterul „arhitectural” nu mai corespunde aparent caracterului „general”, prin eforturi continue de adaptare la cerințele vieții contemporane, raportul dintre ele capătă o nouă valoare specifică, inclusiv din punct de vedere estetic.

În problema discutată, a raportului dintre arhitectură și restul activităților umane care contribuie la realizarea ambianței estetice a unei localități, am dori să-l cităm pe Georges Candilis, cunoscut arhitect contemporan.

- „— Arhitectura imprimă o *formă* activităților umane
- Urbanismul *ordonează* raportul dintre aceste activități
- El (urbanismul. — C. M.) trebuie să descopere, să exploreze și să clarifice raporturile dintre activitățile umane.
- El trebuie să asocieze aceste activități în așa fel, încît *întreaga viață să devină mai bogată decît suma părților componente*”¹ (sublinierea mea. — C. M.).

¹ Georges Candilis, în „Architecture d'aujourd'hui”, 101/1962.

Viața cotidiană cuprinde în fond desfășurarea ciclică a activității omului: munca, recreația, odihna, cultura etc.¹. În mod normal această activitate se desfășoară în cadrul localităților, care trebuie să răspundă variatelor cerințe ale vieții colective și individuale.

Fiecărui domeniu de activitate îi corespund spații arhitectural-urbanistice specializate. Ele s-ar putea împărți în două mari categorii, spații individuale (domestice, familiale) și spații publice (destinate colectivității). Ne vom referi aici la spațiile publice, și anume la acelea care, fie că e vorba (din punct de vedere constructiv) de spații „interioare” (închise) sau de spații „exterioare”², participă la „viața exterioară” a orașului. Prin noțiunea de „viață exterioară”, înțelegem activitatea omului în afara interiorului său domestic (excluzînd însă activitatea de producție și de învățămînt). Participarea la „viața exterioară” a acestor spații este legată și de „accesibilitatea” lor relativ ușoară pentru fiecare individ, bineînțeles prin îndeplinirea unor anumite condiții.

Caracteristicile utilitare ale acestei categorii de spații publice le conferă un rol important în structura orașului și, deci, și în planul esteticii acestuia. Este de subliniat în special contribuția lor *educativ-estetică*, accentuată de contactul continuu cu marea masă.

Există aici un domeniu de investigație științifică deosebit de rodnic, privind felul în care estetica spațiilor respective (a spațiului arhitectural-urbanistic inclusiv echipamentul, mobilierul, decorația etc.) trebuie să se integreze funcției respective, urmărind totodată ca aceasta să nu împiedice, ci să favorizeze „percepția estetică”. Să încercăm să exemplificăm.

Un muzeu de artă, prin funcția sa, realizează direct și „încisiv” o ambianță estetică. Preocuparea principală în crea-

¹ Vezi: Jean-Pierre Meynard, *Les loisirs: une affaire sérieuse* în „Cahiers du communisme”, 1/1964.

După autor, viața cotidiană cuprinde: timpul de muncă + timpul de transport + timpul necesar pentru recuperare + timpul pentru activitățile sociale legate de viața de familie + timpul necesar pentru activități de „preocupare” + timpul liber.

² Vezi și Alexandre Persitz despre spațiul „pozitiv” și „negativ” în articolul *Vers un urbanisme spatial*, în „L'architecture d'aujourd'hui”, 101/1962.

rea acestei ambianțe o constituie, în fapt, punerea în valoare a exponatelor. În general, toate elementele ambiante tind să creeze atmosfera necesară percepției estetice (în cazul acesta putem spune: artistice) la un nivel maxim (așezarea și ordinea exponatelor, lumina, cadrul sonor, climatizarea etc.).

Decorul estetic al unei săli de cinematograf nu beneficiază în general de condiții (în special timp și lumină) suficiente pentru a fi perceput și de aceea trăsătura caracteristică a rezolvării lui poate fi o accentuată sobrietate și concizie. Dimpotrivă, spațiile de recepție se pretează la accentuări decorative (ceea ce a devenit o tendință vizibilă în practica noastră contemporană).

Utilitatea socială deosebită a unora dintre spațiile publice, din categoria celor analizate, și modalitatea ei de realizare conduc la faptul că imaginea estetică a acestora, așa cum se reflectă ea în conștiința umană, are un caracter pasager și perisabil. Aceasta se explică prin faptul că timpul în care omul vine în contact cu imaginea lor estetică este relativ scurt (cu variațiile determinate de specificul fiecărui spațiu)¹, iar „utilizarea” lor ocupă atenția sa cu o cantitate de senzații dintre care doar o mică parte se referă la valoarea estetică a ambianței. Bineînțeles că această ambianță estetică, contribuind la realizarea utilității spațiului respectiv, nu rămâne fără obiect, dar receptarea ei conștientă este mult redusă. Ca urmare, „limbajul” estetic al acestor spații publice tinde să devină în mod necesar elocvent și lapidar. Această constatare nu trebuie înțeleasă ca o încercare de minimalizare a preocupărilor pentru valoarea estetică a ambianței respective și nici a importanței realizării acesteia, ci se referă numai la modul ei de exprimare.

În același timp, putem sublinia că, în cazul spațiilor destinate cu precădere odihnei (de exemplu, parcurile), ambianța estetică are alte trăsături, deoarece și omul are alte condiții de contemplare a realității care-l înconjură, condiții favorabile investigației mai adânci și mai subtile în contextul estetic al acesteia.

¹ Vezi și Y. Friedman și J. I. Pecquet, *op. cit.*, în *loc. cit.*, despre spațiile publice cu utilizare statică sau ambulantă.

De o mare importanță în acest domeniu ni se pare asigurarea comodității, a confortului (spiritual și fiziologic). Pe lângă ridicarea utilității pe o treaptă superioară, asigurarea confortului reprezintă, indirect, un act cu valoare estetică tocmai pentru că favorizează stabilirea de relații estetice ale omului cu mediul înconjurător, eliberându-l de alte preocupări, creînd o stare psihică favorabilă percepțiilor estetice.

În sfârșit, o altă latură a problemei o constituie rolul educativ al acestor spații care, pe baza utilității lor sociale și prin valoarea lor estetică, trebuie să contribuie la stimularea bunului-gust colectiv. Din acest punct de vedere trebuie menționat, ca un factor important, a cărui acțiune se va păstra, în parte, în timp, specificul colectivității care frecventează spațiul respectiv. Ambianța estetică se realizează pe deplin și în măsura accesibilității stimulative în raport cu respectiva colectivitate.

Ca o concluzie, se impune ideea că valoarea maximă a ambianței estetice a spațiilor publice nu rezultă din juxtapunerea unor valori estetice disparate, ci din sinteza lor organică și unitară și, în primul rând, din compunerea spațiului arhitectural cu celelalte elemente componente, din formarea unei ambianțe consonante și armonioase, pe baza îmbinării juste cu factorii utilitari.

În cadrul categoriei de spații publice analizate, o grupă aparte, ca densitate, varietate, rezolvare, o constituie spațiile comerciale (magazinele și piețele)¹.

Asigurînd satisfacerea unor variate cerințe materiale și spirituale ale omului, participînd activ la viața „exterioară” a

¹ În afara actului comercial desfășurat într-un spațiu organizat închis sau deschis și cu un caracter static, există și unele forme legate în special de comerțul particular, ambulant, care, privite în perspectiva istorică, tind să dispară. Pînă atunci însă, ele reprezintă o valoare estetică, în special pe planul tradițiilor, exprimat în forme caracteristice. Din acest punct de vedere, ele pot fi valorificate cu succes, bineînțeles însă, după ce au fost debarasate de elementele necorespunzătoare. Nu ne vom ocupa aici însă de aceste aspecte.

spațiului urban, în special prin intermediul vitrinei, magazinele sînt un atribut nelipsit, caracteristic și pregnant al imaginii estetice a orașului ¹.

Istoricul dezvoltării spațiilor comerciale este deosebit de instructiv, deoarece unele trăsături și forme apărute pe diferite trepte ale acestei dezvoltări se mențin în mare parte și azi, unele perfect viabile, altele ca simple rudimente, constituind un fond tradițional care se reflectă și în trăsăturile estetice ale acestor spații publice ².

Agora antichității grecești sau forumul roman, bazarul oriental, magazinele mici la parterele caselor de pe străduțele orașului medieval, halele epocii de înflorire a burgheziei, magazinele uriașe universale ale ultimului secol, iată cîteva din aceste trepte.

Modalitatea expresiei estetice pe fiecare din aceste trepte este diferită și specifică. În acest sens se pune întrebarea: care sînt trăsăturile caracteristice ale momentului actual și care este direcția de dezvoltare?

Alături de formele caracteristice unor regiuni, popoare, moduri de viață (exemplu, bazarul) sau legate de o anumită treaptă istorică a civilizației umane (exemplu, agora), magazinul mic, specializat, „individualizat”, a fost forma cea mai viabilă, continuîndu-și existența de-a lungul secolelor și chiar mileniilor.

Dezvoltarea proprietății particulare capitaliste, marcată de creșterea, concentrarea și centralizarea capitalului, se exprimă în apariția și dezvoltarea tipului de magazin mare, mergînd pînă la imensele magazine universale din ultimele decenii (în țara noastră „Vulturul de mare”; „Galeries Lafayette” etc.).

¹ Problema este cu aît mai actuală, cu cît „Directivile Congresului al IX-lea al P.C.R. cu privire la dezvoltarea economiei naționale în perioada 1966—1970” prevăd „... construirea de noi spații comerciale, precum și continuarea acțiunii de modernizare a magazinelor existente și de introducere a formelor avansate de vînzare...” Directivile Congresului al IX-lea al P.C.R., privind dezvoltarea economiei naționale în perioada 1966—1970, E.P., 1965, p. 16.

² Vezi Ignace Șerban, *Magazinele ieri — azi — mîine*, în „Arhitectura R.P.R.”, 1/1962.

În epoca noastră ponderea magazinelor mici, deservite de 1—2 vînzători, este în scădere apreciabilă fără însă să poată fi prevăzută dispariția lor totală. Există și vor continua să existe (cel puțin potrivit viziunii actuale) spații comerciale de dimensiuni reduse, destinate desfacerii anumitor produse, ca de exemplu: presa, tutunul, diverse mărunțișuri, unele articole alimentare etc.

În același timp, dezvoltarea și sistematizarea rațională a orașelor noastre, desființarea noțiunii de „periferie” conduc la necesitatea creării în primul rînd a unei rețele comerciale care să acopere omogen întreaga suprafață a orașului. Acest lucru face — cel puțin deocamdată — încă inactuală construirea de mari magazine universale, în special sub aspectul lor de construcții pe plan central și masive, dezvoltate pe înălțime. În locul acestora apar acum centrele comerciale (și acestea de diverse grade, mergînd de la o oarecare specializare pînă la o relativă universalitate). Concepția spațială a acestor centre constituie tot un gen de grupare, de centralizare a funcțiunii comerciale. Ea este însă deosebită de aceea a magazinelor universale, formînd ansambluri de spații închise și deschise accesibile mai ales pietonilor și desfășurate în special pe orizontală. Gruparea magazinelor în asemenea centre este legată și de tendința frecventă în ultima vreme de scoatere a spațiilor comerciale din parterul blocurilor de locuit.

Această soluție asigură condiții de funcționare optimă a magazinelor, îngăduie rezolvarea lor arhitecturală corespunzătoare și depărtează blocurile de locuințe de zgomotul și anumite nocivități inerente spațiilor comerciale.

Din punct de vedere estetic, magazinul sau complexul comercial independent capătă o individualitate proprie.

În ceea ce privește spațiul interior, apar noi posibilități prin faptul că el poate fi modelat și tratat corespunzător, în primul rînd din punct de vedere utilitar (înălțime, adîncime, poziția elementelor constructive, lumină naturală, suprafață etc.), dar și din celelalte puncte de vedere. Sînt create în general condiții pentru realizarea pe o treaptă superioară a unității între utilitate, constructivitate, economicitate și estetică, fiecare din ele contribuind cu un potențial ridicat la constituirea acestei unități.

Importante sînt de asemenea modificările aduse spațiului exterior. În locul succesiunii de magazine, respectiv a vitrinelor acestora, la parterul blocurilor de pe așa-numitele străzi-coridor (care în general sînt mai puțin agreate în soluțiile urbanistice contemporane), apar construcțiile comerciale independente, tratate corespunzător, „punctînd” spațiul urbanistic cu centre de interes, de concentrare și mișcare. Exprimarea directă a spațiului comercial prin volumul său (nu mijlocită prin vitrină) mărește posibilitățile de compoziție spațială. Elementul de bază al compoziției nu mai este cel în două dimensiuni al vitrinei, ci magazinul (sau grupul de magazine) ca volum perceput în întregime. Compoziția se face pe două trepte, pe de o parte la scara spațiului urban, centrele comerciale unul față de celălalt, pe de alta la scară de detaliu, magazinele din cadrul aceluiași centru.

Apar, de asemenea, noi posibilități estetice legate de îmbinarea centrelor comerciale cu spații verzi (întegrate acestor centre), cu spații de odihnă, mobilate eventual cu lucrări de artă plastică și decorativă, cu fîntîni, cu instalații de reclamă și publicitate etc. (De altfel concentrarea populației în aceste centre a condus la ideea de a îngloba în ele și anumite funcțiuni culturale, de deservire administrativă etc.).

O serie de exemple din străinătate ilustrează cele spuse mai sus. Să menționăm, limitîndu-ne din motive de spațiu numai la Franța, țară cu o importantă activitate urbanistică, centrele comerciale ale cartierelor din Lyon — la Duchère, Marly-le-Roi, Viry-Châtillon.

Realizări de acest fel au apărut de altfel și la noi. Este suficient să amintim centrul comercial al cartierului Țiglina la Galați, centrele comerciale din orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej, din Tîrgu Mureș, din ansamblul nou hotelier de la Mamaia, precum și cele din cartierele noi ale Bucureștiului.

Apariția centrelor comerciale de tipul menționat este desigur posibilă cu precădere în ansamblurile și cartierele noi, sau în porțiunile de oraș restructurate în adîncime. Totodată, magazinele rezolvate la parterul clădirilor în centrele actuale ale orașelor, pe magistralele și bulevardele lor, vor continua să existe. O serie de artere, de străzi, de centre comerciale, cu specificul lor devenit tradițional, constituie puncte de

interes ale orașului cu valoare estetică de netăgăduit. Ele pot fi desigur amenajate, transformate, mai mult sau mai puțin radical, în primul rînd funcțional și în al doilea rînd din punctul de vedere al mijloacelor de expresie estetică, dar cadrul general va rămîne același, cu atît mai mult cu cît aceste amenajări sînt limitate de considerente tehnice și economice.

Pe de altă parte, chiar în noile construcții nu pot fi eliminate întotdeauna magazinele din partere. În reconstrucția unor piețe (Piața Unirii din Iași, piețele centrale din Galați și Ploiești etc.) sau a unor magistrale (de exemplu, cele care formează inelul 2 în București), această soluție nu este posibilă decît cel mult parțial, deoarece amplasarea apartamentelor la parterele blocurilor respective ar crea incomodități locatarilor iar alte dotări nu sînt solicitate, cel puțin pentru moment.

Spațiile comerciale reprezintă un important centru de interes urban care polarizează aglomerarea și circulația oamenilor, circulație cu potențe estetice deosebite (despre care vom mai vorbi). Din acest motiv însă, concentrarea interesului exclusiv în cîteva puncte (comerciale) are și unele consecințe defavorabile pentru ambianța generală a spațiilor urbane. Absența de dotări publice a condus la apariția unor străzi sau chiar magistrale lipsite de atracția vieții colective (de exemplu, tronsoanele executate din magistrala Nord-Sud din București prezintă și ele, în perspectivă, un asemenea pericol).

Preferințele locuitorilor orașului se îndreaptă în continuare spre vechile centre, cu elemente de atracție inegalabile: cu magazinele și vitrinele lor, cu dotările lor social-culturale, care fac să pulseze viața.

Problema pusă sub acest aspect constituie de altfel o preocupare intensă a specialiștilor din toată lumea¹.

Rezultatul practic, impus de realitate, este acela că vechile forme continuă să existe alături de cele noi, fiecare cu specificul și posibilitățile proprii de participare la constituirea imaginii estetice a orașului. La scara acestuia, ele se compun într-un sistem unitar al cărui fiecare element trebuie rezolvat

¹ Vezi și studiul anterior.

cu atenție arăt luat în parte, cât și în raportul stabilit cu celelalte, creîndu-se o imagine estetică unitară dar variată.



În structura imaginii estetice a spațiului urbanistic al unui oraș, elementul component al magazinului care joacă un rol cu totul aparte este vitrina. De aceea estetica vitrinelor reprezintă un domeniu important al frumosului cotidian. Vitrina are o personalitate proprie, caracteristică, prin felul în care îmbină elementele plane cu cele spațiale, decorul cu exponatele, culoarea cu lumina.

În accepția contemporană vitrina nu reprezintă un element de despărțire între spațiul interior și cel exterior. Privind o vitrină nu trebuie să avem senzația „obstacolului”, ci a „pătrunderii” fără efort în interior. Între interior, vitrină și exterior, este o legătură indisolubilă. Unitatea acestor trei elemente spațiale își pune amprenta și asupra rezolvării estetice.

Pe baza acestui fenomen, vitrinele, și prin intermediul lor interiorul magazinelor, participă la imaginea estetică a spațiului exterior.

Dezvoltarea tehnicii construcțiilor a înlesnit în ultimii ani această reconsiderare a vitrinei, prin posibilități sporite de mărire a deschiderilor și a suprafețelor vitrate și chiar prin eventuala (în viitor) eliminare a necesității geamului (de exemplu, prin perdele de aer cald).

Metodele și mijloacele de realizare a unor vitrine urmărind eficiența estetică maximă sînt variate și numeroase. Vitrina reprezintă evident o „carte de vizită” a magazinului. Ea trebuie să sugereze corect și cuprinzător ceea ce se găsește înăuntru. Disponerea și compunerea materialului expus, armonia cromatică, iluminatul, rezolvarea spațială, dotarea tehnică (efecte cinemactice) formează, fiecare, capitole variate ce se compun într-o veritabilă „scenografie” a vitrinelor¹.

Elasticitatea „imaginii” în funcție de unele variații ale sortimentului de mărfuri existent în magazin, schimbarea conținutului, a formei de prezentare, a compoziției constituie un

¹ Vezi A. Walter, *Das Schaufenster und sein Schmuck*, Leipzig, 1952.

factor estetic „dinamic” stimulator al eficienței estetice cotidiene a vitrinei. Totodată supraîncărcarea vitrinei peste capacitatea de percepere a privitorului devine adesea inestetică. De cele mai multe ori, exprimarea într-o formă lapidară, simbolică, folosind centrarea interesului asupra unor elemente, contribuie la creșterea calității estetice a vitrinelor.

Diversitatea tipurilor de magazine și a mărfurilor expuse în vitrine oferă o mare varietate de posibilități estetice. Există magazine deosebit de spectaculoase și atractive prin exponatele din vitrinele lor, după cum există mărfuri care se pretează mai ușor unor „performanțe” estetice. De asemenea există o serie de spații comerciale de deservire, ale cooperației meșteșugărești, cu un specific aparte. Deoarece este vorba numai de prestarea anumitor servicii, uneori nu există „marfă” care să poată fi expusă. În acest caz vitrinele pot fi folosite pentru ilustrarea procesului respectiv de producție sau pentru necesități generale de publicitate și reclamă. Rolul urbanistului este să găsească magazinelor respective un loc potrivit în ansamblu.

Firmele magazinelor pun de asemenea probleme de compoziție, de grafică, de folosire a unor mijloace estetice eficiente. Se adaugă și preocuparea, o dată cu proiectarea spațiului comercial respectiv, pentru amplasarea lor, pentru rezervarea locului celui mai indicat pentru a preîntîmpina improvizații ulterioare. Deoarece însă, în timp, poate apărea necesitatea schimbării firmei, și pentru această schimbare trebuie să existe condiții de realizare cu eficiență estetică.

Firmele luminoase sînt uneori foarte reușite noaptea, dar nu se manifestă grija pentru aceeași reușită în timpul zilei cînd de multe ori sînt indescifrabile. În alte cazuri, firma principală, gândită și realizată corespunzător, este însoțită de diverse inscripții, adăugiri, efigii sau alte elemente grafice, împrăștiate fără discernămint și mai ales de un gust și o execuție îndoielnice. Iată deci și alte aspecte ale problemei firmelor care necesită o preocupare atentă în scopul realizării aspectului estetic.



Abordînd problema vitrinelor, am trecut pragul unui alt capitol al esteticului cotidian, capitol caracteristic localităților

și în special orașelor: publicitatea și reclama. Reprezentînd o activitate umană cu un caracter istoric bine definit, fiind legate și determinate de apariția și dezvoltarea comerțului, reclama și publicitatea își fac tot mai mult simțită prezența în realitatea noastră, cucerind și pe plan estetic locul pe care în mod obiectiv și necesar trebuie să-l ocupe în ambianța cotidiană.

Mărturii despre publicitatea comercială avem încă din antichitate și continuă de-a lungul istoriei umanității în diverse forme și mijloace. „Strigătorii“ (la romani și greci, păstrați peste veacuri în Orient), firmele simbolice atîrnate deasupra intrărilor magazinelor (efigia lui Esculap deasupra farmaciilor, de exemplu), afișajul pe zidurile forumului roman și, în continuare, aceleași embleme simbolice din lemn sau metal, marcînd locul magazinelor, în evul mediu.

Din punct de vedere tehnic, tiparul, apoi iluminatul electric, transmisia electromagnetică a sunetului, ca și alte invenții ulterioare (televiziunea, de exemplu) au revoluționat adînc publicitatea și reclama, oferindu-le o largă și serioasă bază tehnică de dezvoltare.

Dezvoltarea publicității la nivelul cantitativ și calitativ atins astăzi, în țările capitaliste, se datorește în mare măsură relațiilor de producție capitaliste, legii profitului maxim, „liberei concurențe“ care acționează în orînduirea social-economică respectivă.

Aspectul deosebit de interesant și impresionant al publicității și reclamei în marile metropole capitaliste (bulevardele Parisului, centrul New York-ului, Ringul Vienei etc. etc.) și importanța sa estetică nu pot fi negate. Se pune însă întrebarea: în ce măsură publicitatea din țările capitaliste, reflectînd cu vehemență orînduirea social-economică respectivă, poate constitui o sursă de inspirație și un punct de plecare pe plan estetic pentru publicitatea din țările socialiste.

Desigur că problema nu este simplă. În societatea capitalistă scopul reclamei este convingerea cu orice preț a cetățeanului, fără a ține seama de interesele acestuia, de a cumpăra un anumit produs (material sau spiritual). Deoarece actul cumpărării, respectiv vînzării reprezintă pentru capitalistul-producător scopul său final, înseamnă că acest act trebuie,

în condițiile unei concurențe acerbe, stimulat prin orice mijloace. De multe ori se merge pînă la dezinformare conștientă, denigrarea concurenților etc. În asemenea condiții, chiar dacă mijloacele folosite de fiecare concurent în parte au o valoare estetică, armonia ansamblului poate fi serios compromisă. Se creează condiții pentru apariția dezordinii, stridenței, supraabundenței de elemente, toate acestea constituind calități „inestetice“. Din acest motiv, aspectul unor străzi și ansambluri centrale poate deveni copleșitor, amețitor, obositor.

În sistemul nostru social-economic, scopul publicității și reclamei este sprijinirea procesului de realizare a produsului social total în condițiile acțiunii legii economice fundamentale a socialismului, ale satisfacerii în cît mai bune condiții a necesităților variate în continuă creștere ale oamenilor. Desființarea proprietății private asupra mijloacelor de producție și ca atare a contradicției antagonice între forma de proprietate și forma de repartitie atrage după sine dispariția intereselor de clasă și a intereselor înguste de grup în domeniul comerțului.

A face publicitate și reclamă în condițiile noastre, înseamnă a „populariza“, a informa masa cumpărătorilor asupra calităților reale ale unui produs. Reclama devine un stimulent pentru producție, pe linia obținerii unor produse de calitate superioară.

Reclama și publicitatea capătă astfel un important rol educativ și, în cadrul acestuia, latura educativ-estetică trebuie și poate să-și găsească locul corespunzător. Caracterul „sincer“ al reclamei îi mărește puterea afectivă¹. Nemaioglindind concurența, dispar condițiile obiective ale nearmonizării, ostentației și stridenței (ceea ce nu înseamnă și dispariția automată a condițiilor subiective ale acestor trăsături inestetice. Lipsa de orientare, de pregătire, de gust, inerția pot cauza apariția în continuare a acestor aspecte negative).

Trebuie să subliniem că, în condițiile noastre, crește rolul cantitativ și în special calitativ al publicității nelegate direct

¹ Rezoluția Conferinței internaționale a lucrătorilor în domeniul reclamei (Praga, 1957) precizează că „Trăsătura principală a reclamei comerciale socialiste“ să fie... veracitatea și caracterul concret.

de comerțul propriu-zis. Ne referim la publicitatea pentru diverse spectacole, muzee, expoziții etc., care are un scop adînc educativ și care trebuie, cu atît mai mult, să se ridice la un înalt nivel estetic.

Formele de publicitate și reclamă sînt practic atît de variate (afișul, publicitatea auditivă, tele, reclamele luminoase, vitrinele, despre care am vorbit etc.), încît discutarea lor concretă și exhaustivă nu-și găsește locul în profilul lucrării de față. În legătură însă cu problemele estetice generale pe care le ridică se pot desprinde unele concluzii.

Publicitatea și reclama, indiferent de forma concretă de manifestare, trebuie să atragă atenția trecătorului. De obicei acest lucru trebuie să se petreacă independent de voința acestuia, în condițiile în care omul are alte preocupări, întreprinde alte acțiuni. Pe fondul complex de excitații, de senzații, date de realitatea înconjurătoare, publicitatea și reclama trebuie să posede, ceea ce numesc specialiștii, acel *blickfang* (noțiune ce se referă în special la afișe), adică putere de atragere și de captare a atenției. Mijloacele folosite sînt, în general (aproape în exclusivitate), din categoria excitanților vizuali (grafica, culoarea, lumina și compunerea acestora, cinematica) și a celor auditivi (intonarea, ritmul, intensitatea). Pe calea deci a simțurilor „celor mai estetice” se pot crea senzații, percepții și reprezentări de natură estetică, deosebit de valoroase¹.

Am putea spune (și considerăm că este o trăsătură caracteristică a acestui domeniu) că atingerea utilității reclamei și publicității se face în cea mai mare măsură pe calea realizării valorii estetice a formelor lor. În acest fel, relația util-estetic atinge un nivel calitativ deosebit, esteticul devenind, dintr-un atribut al calității, o condiție *sine qua non* a realizării utilității.

Este interesant, de altfel, de urmărit felul în care publicitatea și reclama au evoluat către mijloace de exprimare din ce în ce mai bogate în semnificații estetice. Folosind cu

¹ Vezi C. R. Haas, *Théorie et technique de la publicité*, Paris, Dunod, 1948. *Pratique de la publicité*, Paris, 1953 și T. Pavel, *Publicitatea și reclama în comerțul socialist*, București, Editura Științifică, 1962.

intensitate sporită elementul artistic ca suport (grafica, artele plastice și decorative în general, muzica, proza și versul cu intenție literară, cinematograful etc.), unele forme, cum este de exemplu afișul, tind către manifestarea de artă propriu-zisă.

În organizarea spațiului urban, o mare importanță o are amplasarea, compunerea, dispunerea formelor de reclamă și publicitate. Asigurarea eficienței maxime impune amplasarea lor ținîndu-se seamă de fluxurile principale de circulație, de locurile de aglomerare, urmărindu-se contactul cît mai intens și mai frecvent cu locuitorii orașului. Apar, evident, și probleme de compunere cu celelalte elemente ale spațiului urban. Calitățile estetice specifice ale reclamei (de colorit, de formă, intensitate luminoasă, efecte cinematice eventual etc.) îi conferă în mod normal un rol de accent (ceea ce înseamnă și o anumită limitare cantitativă fără de care ar putea deveni supărătoare). Pornind de la necesități utilitare, această compunere influențează și eficiența estetică (de exemplu, considerăm mai puțin indicată reclama comercială într-un spațiu destinat plimbării și odihnei, cum este cazul unui parc).

Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că în anumite condiții reclama poate domina și chiar determina imaginea spațiului considerat, solicitînd ca atare un plus de atenție în rezolvare. În această situație se găsește în primul rînd reclama nocturnă, luminoasă, care este unul dintre elementele caracteristice ale imaginii estetice a orașelor.

Valoarea incontestabilă pentru aspectul estetic general o au și unele preocupări gospodărești, cum ar fi respectarea locurilor de afișaj, dotarea lor cu mijloace (panouri, iluminare etc.) corespunzătoare și de calitate, de asemenea menținerea „la zi” a reclamei.



Istoria așezărilor omenești, a orașelor, a cunoscut de-a lungul ei, cu excepția ultimilor 70—80 de ani, fenomenul neplăcut al „secționării” proceselor lor vitale de către alternanța zilnică a luminii și întunericului.

Practic, imaginea diurnă complexă a orașelor antichității, evului mediu, Renașterii, în multe cazuri colorată, vie și variată, într-un cuvânt valoroasă pe plan estetic, „dispărea” aproape în întregime datorită întinericului nocturn.

Mijloacele timpului, fackele luminând intrările cîtorva palate, sau în cel mai bun caz lumina lunii, transformau imaginea orașului într-o silueată ștearsă, neclară. Nici gazul aerian nu a avut, pe plan estetic, efecte remarcabile, cu toate că utilitar a realizat un salt simțitor.

Electricitatea a generat însă un salt categoric. Lumina electrică a schimbat radical imaginea nocturnă a așezărilor omenești, a orașelor în special, conferind acestei imagini o personalitate aparte.

Iluminarea artificială nocturnă a orașelor a început cu cea a rețelei stradale, în scopul înlesnirii și asigurării circulației (a pietonilor și în special a vehiculelor). Este deci un iluminat cu pregnant caracter utilitar. Cerințele asigurării circulației impun servituți importante în amplasarea surselor luminoase, poziția (înălțimea) lor, intensitatea, frecvența, culoarea etc. Aceste servituți funcționale au fără îndoială reflexe pe plan estetic. Intensitatea în general este egală, cu creșteri care marchează intersecțiile, nodurile de circulație. Sursele luminoase sînt poziționate într-un ritm egal, culoarea este cît mai neutră — în contrast cu cea a „semafoarelor”. Iluminatul stradal formează structura de bază a iluminatului artificial. În imaginea de noapte a orașului, în silueta sa nocturnă, el subliniază schema stradală, ceea ce în cazul percepției ansamblului orașului sau cel puțin a unei porțiuni din el are un efect estetic corespunzător.

Alături de iluminarea funcțională a spațiului „exterior”, se înscrie iluminarea spațiului „interior”. Este vorba de iluminarea interioară a locuințelor, a instituțiilor (în general a spațiilor „publice”) și, ca un aspect specific, cea a magazinelor, în special a vitrinelor acestora.

Cantitativ, acest iluminat (cu excepția oarecum a vitrinelor) este mai redus și mai puțin constant (sursele luminoase interioare pot fi în definitiv aprinse sau stinse). Această inconstanță conferă imaginii nocturne a orașului un caracter variabil în timp.

Iluminatul „funcțional” creează un „fond luminos” general, care conturează la un anumit nivel silueta generală a orașului. Pe acest fond general se grefează accentele, sublinierile iluminatului „decorativ”.

Ne referim la iluminarea în special a cadrului arhitectural urbanistic, a obiectelor și ansamblurilor valoroase. Iluminarea de contur sau revărsată, de front sau subliniind silueta, compunerea acestor sisteme, dozarea luminii fluorescente cu cea incandescentă, concentrarea fasciculelor luminoase, intensitatea, culoarea și variația lor în timp sînt cîteva metode și mijloace de realizare a acestui iluminat „decorativ”. Din această enumerare se desprind și posibilitățile estetice bogate, participarea esențială la formarea ambianței estetice nocturne.

Un aspect cu totul deosebit îl constituie publicitatea și reclama luminoasă. Este un domeniu deosebit de vast ale cărui principale „atuuri” estetice sînt fantezia în rezolvarea de ansamblu și de detaliu, precum și caracterul pregnant „dinamic”¹. În domeniul acesta, al „dinamismului” luminos, se mai înscriu și alte elemente ca: îmbinarea luminii artificiale cu jocuri de apă (fîntîni, pînze de apă, ca de exemplu în Piața Unirii din Iași sau la clădirea de pe latura de sud a Pieței Palatului Republicii din București; fîntîna din fața noii aripi a hotelului „Carpați” din Brașov); circulația vehiculelor cu sursele lor luminoase etc.

Legat de problema publicității și reclamei luminoase ni se pare important să atragem atenția asupra unui aspect cu importante implicații estetice: preocuparea pentru imaginea diurnă corespunzătoare a acestor forme de reclamă și publicitate.

Dacă în general rolul estetic al iluminatului artificial este de a „prelungi” valoarea imaginii diurne, tot cu ajutorul lui această imagine poate fi modificată, fie pur și simplu în scopul unei variații estetice, fie din necesități de mascare a unor puncte, porțiuni, clădiri „neestetice”, fie, în sfîrșit, din dorința de accentuare a punctelor de interes principal urbanistic. Folo-

¹ Se conturează în cadrul preocupărilor estetice contemporane teza cu privire la completarea efectului plastic al unei compoziții estetice cu efectul cinematic. Aceasta ca un pas înainte în evoluția concepției estetice.

sirea surselor luminoase numeroase și dirijate permite scoaterea în evidență a anumitor clădiri, a anumitor porțiuni ale acestora, a unor detalii valoroase, creînd „accente”, cu valoare estetică, care ziua nu sînt posibile. Această accentuare poate avea ca obiect și spații „exterioare” mai mari, elemente naturale etc.

Prin aceasta, posibilitățile estetice ale iluminatului artificial îmbogățesc paleta de creație a celor ce se ocupă de realizarea frumosului în orașele noastre, în viața de toate zilele.

În perspectiva dezvoltării orașelor noastre, în viitorul apropiat chiar, problema iluminatului corespunzător vizează tot mai accentuat întregul oraș, prin ridicarea „periferiilor” la nivelul „centrului” (proces caracteristic restructurării urbanistice socialiste).

Dezvoltarea rețelei stradale, tendința de separare a circulației auto de cea pietonieră, reducerea numărului magazinelor înșirate de-a lungul străzilor (în cartierele noi în general) pun noi probleme iluminatului stradal. Apariția de spații mai mari, mai libere, rezolvarea mai generoasă a punctelor de interes conduc la realizarea unui iluminat stradal — public, mai puțin rigid, mai variat și în care iluminarea spațiilor rezervate exclusiv circulației pietonilor se poate interfera în mod interesant cu iluminatul altor spații publice (parcuri, scuaruri etc.).

Pe de altă parte, apare necesitatea ca unele magistrale carosabile să fie iluminate mai intens, iluminarea lor nemai-beneficiind de alte surse, ca în orașele vechi.

Se pot acorda o mai mare importanță și atenție iluminatului clădirilor și ansamblurilor valoroase. În piețele și centrele noi, clădirile administrative și social-culturale, care, în general, noaptea nu sînt luminate în interior, pot fi de asemenea valorificate prin iluminarea lor cu reflectoare dispuse corespunzător sau prin frize ori șiruri de puncte luminoase subliniind ordonanța fațadelor respective.

Iluminatul în timpul serii și nopții influențează puternic mișcarea populației, determină aglomerarea acesteia, formînd prin aceasta o ambianță umană specifică centrelor urbane.

Toate aceste aspecte, asigurîndu-li-se calitatea și ponderea necesară, contribuie la conturarea valorii estetice a imaginii nocturne a orașelor.



Am văzut în capitolul anterior că în definirea spațiului urban „exterior” al localităților, cadrul material construit (obiectele și ansamblurile de arhitectură), formînd „osatura” de bază, „delimitînd” acest spațiu, organizîndu-l în liniile sale principale, îi asigură condițiile generale pentru satisfacerea funcțiilor respective.

Dar la realizarea utilității în mod eficient la nivelul detaliului, contribuie și alte elemente materiale, care nu constituie obiecte propriu-zise de arhitectură.

În cazul spațiilor „interioare”, utilitatea se rezolvă și se concretizează prin completarea cadrului arhitectural (și deci a spațiului determinat), cu mobilier, echipament și utilaj — potrivite destinației obiectului arhitectural respectiv. Importanța acestei dotări depășește cadrul noțiunii de „completare”, deoarece utilitatea *nu se realizează* fără intervenția ei. În acest sens deci, putem vorbi de un element component structural. Situația, păstrînd proporțiile, este asemănătoare în cazul spațiilor „exterioare”. Prin analogie, toată „dotarea” acestor spații o putem denumi „mobilier” sau „echipament” urban.

Caracterul utilitar al „mobilierului” urban (edicule comerciale, bănci, ceasuri publice, panouri de afișaj, tabele indicatoare, împrejmuiri etc. etc.)¹, precum și proprietățile specifice ale utilității lui determină și poziția sa în cadrul ambianței estetice a localităților.

Fără îndoială că, în spiritul preocupărilor estetice pe care le suscită orice „obiect” intrat în sfera „cotidianului”, mobilierul urban este și el ținta unor asemenea preocupări. Valorile obținute contribuie la îmbogățirea imaginii generale estetice a localităților.

¹ Vezi și A. Lambert-Ribot, *L'Équipement des grands ensembles*, în „Techniques & Architecture”, 1/1960.

Analizînd aspectele proprii acestui domeniu, se desprind unele trăsături caracteristice. O primă caracteristică o constituie faptul că majoritatea elementelor mobilierului urban au un loc, o poziție precisă, determinată de realizarea funcției lor utilitare, de exemplu echipamentul necesar circulației: cabine pentru lucrătorii de miliție, indicatoare diverse etc.

Tot legat de aspectul utilitar, unele din elementele mobilierului urban trebuie să fie în general foarte vizibile, să „sară în ochi“. Se realizează de obicei acest deziderat atît prin poziția lor față de fluxurile de circulație, cît și prin atribute estetice, ca, de exemplu, culoarea.

Se remarcă apoi faptul că dimensiunile elementelor acestui mobilier sînt în general reduse în raport cu spațiul arhitectural-urbanistic înconjurător. Mobilierul urban se află în general în situația de a folosi acest spațiu (și cadrul lui) ca fundal, și ca atare de a se compune cu el.

Dimensiunile reduse ale obiectelor mobilierului urban, precum și relațiile lor nemijlocite cu omul (prin utilitate, prin amplasare etc.) le conferă o „scară umană“. Mobilierul urban constituie în acest fel un factor important și în realizarea „scării umane“ a spațiului general arhitectural-urbanistic al localității, „scară umană“ care la rîndul ei contribuie, ca un mijloc important, la modelarea estetică a acestui spațiu.

Pornind de la caracteristicile enunțate, problema realizării estetice a fiecărui „obiect“ în parte circumscrie o serie de aspecte particulare. Deseori, în producerea acestor „obiecte“, apare tendința „împodobirii“ fără rost, supraadăugată și nerațională, a adoptării unor forme străine și nepotrivite cu funcția și materialul, a transunerii formelor proprii unor materiale și tehnici altor materiale și altor tehnici etc. Dacă aceste tendințe nu sînt proprii în exclusivitate domeniului mobilierului urban, în cazul lui ele capătă, așa cum o dovedește experiența, implicații deosebite. Or, în condițiile în care mobilierul urban are o prezență frecventă și „activă“ în imaginea complexă a orașului, el impune și preocupări estetice corespunzătoare.

Considerăm că introducerea materialelor noi sau în orice caz corespunzătoare epocii actuale (masele plastice, metalul cromat, eloxat, sticla, lemnul aglomerat), avînd calități plastice noi, cultivarea unor „linii“ simple, discreția decorației,

folosirea cu eficiență estetică a combinațiilor cromatice potrivite constituie cîteva dintre posibilitățile de realizare a unui aspect estetic de calitate al obiectelor mobilierului urban.

Pentru clarificarea problemelor este poate necesară și o scurtă investigație mai detaliată, la nivelul diverselor categorii de mobilier urban.

O categorie foarte răspîndită o constituie ediculele, construcțiile cu caracter comercial (chioșcuri), cabinele pentru lucrătorii de miliție, adăposturile pentru stațiile mijloacelor de transport în comun, stațiile de alimentare cu carburanți, cabinele telefonice și altele. Cu alte cuvinte ceea ce în general formează așa-numita „mică arhitectură“. Trăsătura principală ce leagă de arhitectură aceste obiecte este existența unui „spațiu“ interior folosit de om.

Ediculele cu funcție comercială prezintă bineînțeles probleme estetice din categoria celor ce caracterizează spațiile comerciale în general și din acest punct de vedere expunerea mărfii și marfa în sine constituie sursa cea mai importantă de realizare a aspectului estetic.

Tratarea lor plastică are însă o modalitate proprie care nu îngăduie totdeauna folosirea unor metode de exprimare plastică proprii construcțiilor arhitecturale propriu-zise.

Neînțelegerea modalităților specifice dimensiunilor lor ca și a tratării corespunzătoare a relațiilor de scară dintre ele și cadrul urban înconjurător poate provoca multe nereușite estetice. De asemenea cantitatea relativ mare (necesară) a acestor „obiecte“, poate duce la o oarecare „dezordine“. Din acest motiv, propunerile și încercările de grupare a acestor „obiecte“ în complexe mai mari par mai potrivite. În acest fel, se obțin volume mai unitare și se poate evita senzația de fragmentare și dezordine ce poate influența la un moment dat perceperea spațiului urbanistic care cuprinde asemenea elemente.

Imaginea parcurilor, a spațiilor verzi în general, nu poate fi despărțită de mobilierul respectiv, de bănci de exemplu. Ele reprezintă un element de variație și de contrast în imaginea specifică, dominată categoric de elementul natural. Interesantă ni se pare, în acest sens, amenajarea parcului arheo-

logic din Constanța, în care băncile sînt pur și simplu fragmente de piatră dezgropate pe șantierele arheologice locale.

Un alt element de mobilare, caracteristic imaginii centrelor populate a orașelor, este ceasul public. Turnul cu ceas al primăriei din Praga sau ceasul din turnul Spaski ale Kremlinului Moscovei, ceasul din Place du Périgord (Amiens), sau cel de pe Rue de la vieille horloge (Rouen), turnurile cu ceas ale vechilor primării din Brașov, Sibiu, Sighișoara, sau cel mai „contemporan” al clădirii C.S.P.-ului din București, au intrat în imaginea complexă a ansamblului arhitectural respectiv, oferindu-i o trăsătură cu valoare estetică în plus, contribuind la personalizarea ei. Este interesant faptul că, pe măsura trecerii timpului, coborînd din înălțimea turnurilor medievale, ceasul public și-a găsit tot mai frecvente amplasamente la nivelul pietonului, efectul estetic al acestei dotări edilitare evoluînd de la domeniul monumentalului către cel al pitorescului, al decorativului.

În dotarea spațiilor publice exterioare apar și alte categorii de mobilier urban; printre acestea se află și mobilarea spațiilor de joc pentru copii. Pornind de la utilitatea lor general-educativă (psihică și fizică), corespunzînd cerințelor psihodidactice ale diverselor categorii de vîrstă, mergînd în pas cu evoluția preocupărilor copiilor (de exemplu, interesul pentru tehnică), „obiectele” din dotarea acestor spații răspund și necesității de educare estetică a celor ce le folosesc. În același timp, ele contribuie la constituirea imaginii estetice cotidiene a spațiului urban.

Delimitarea unor spații publice exterioare se realizează deseori și cu ajutorul unor împrejmuiri. Este un element frecvent îndeosebi în imaginea orașului vechi, fiind legat în special de existența și „apărarea” proprietății private. Fără îndoială că, în condițiile noilor ansambluri, această necesitate se reduce simțitor. O serie de edificii publice, școli, clădiri administrative, industrii etc. nu se pot dispensa însă de împrejmuiri, de aceea tratarea lor estetică nu poate fi neglijată.

O categorie cu un conținut foarte variat o constituie dotările tehnice, gospodărești, edilitare în general. De multe ori volumul, dimensiunile lor reduse, utilitatea cu accentuată semnificație tehnică sau gospodărească generează o anumită

lipsă de interes pentru aspectul estetic al acestor obiecte. Adevărul însă că omul creează nu numai după legile științei și tehnicii, ci și „după legile frumosului”¹ își găsește confirmarea obiectivă și în acest domeniu de activitate umană.

Plecînd însăși de la amplasarea lor în spațiul urban, amplasare determinată de criteriul utilității, se pot realiza și cultiva obiective estetice specifice.

Există astfel o serie de dotări tehnice (castele de apă, rezervoare de gaz, turnuri de televiziune, poduri etc.), care printr-o tratare adecvată, prin punerea în valoare a formei, siluetei, volumului, materialului, pot deveni puncte de interes deosebit sau chiar accente în compunerea spațiului urban.

O altă serie de dotări, deși mai puțin importante ca volum, pot interveni totuși activ în formarea și aspectul spațiului exterior (de exemplu, stîlpii pentru rețele electrice, lam-padarele etc.). În sfîrșit „obiectele” aparținînd dotării gospodărești, cum ar fi coșurile de hîrtii, tablele indicatoare de toate felurile și în general anexele sistemelor de dirijare a circulației, constituie detalii mai puțin vizibile dar care contribuie din plin la conturarea imaginii generale, prin așezarea rațională (ordonată), prin formă, siluetă, culoare ca și, subliniem, prin felul în care sînt întreținute.

În organizarea spațiului urban, atît din necesități de ordin utilitar cît și în completarea compoziției estetice, o contribuție interesantă o poate furniza tratarea specială a suprafeței străzilor, esplanadelor, piețelor etc., începînd cu simple marcaje și mergînd pînă la pardoseli decorative cu înalte calități estetice.

Utilitatea acestei tratări se referă în general la acuzarea unor sensuri, gabarite sau delimitări de circulație, la sublinierea în perspectivă a unor obiecte de arhitectură, la materializarea unor axe de compoziție, la definirea și delimitarea unor suprafețe sau spații urbane.

Renașterea și barocul au reprezentat un moment de înflorire în preocupările pe această direcție (să amintim pardo-

¹ K. Marx — F. Engels, *Lucrările din tinerețe*, Moscova, 1956, p. 566 (Ediția rusă).

logic din Constanța, în care băncile sînt pur și simplu fragmente de piatră dezgropate pe șantierele arheologice locale.

Un alt element de mobilare, caracteristic imaginii centrelor populate a orașelor, este ceasul public. Turnul cu ceas al primăriei din Praga sau ceasul din turnul Spaski ale Kremlinului Moscovei, ceasul din Place du Périgord (Amiens), sau cel de pe Rue de la vieille horloge (Rouen), turnurile cu ceas ale vechilor primării din Brașov, Sibiu, Sighișoara, sau cel mai „contemporan” al clădirii C.S.P.-ului din București, au intrat în imaginea complexă a ansamblului arhitectural respectiv, oferindu-i o trăsătură cu valoare estetică în plus, contribuind la personalizarea ei. Este interesant faptul că, pe măsura trecerii timpului, coborînd din înălțimea turnurilor medievale, ceasul public și-a găsit tot mai frecvente amplasamente la nivelul pietonului, efectul estetic al acestei dotări edilitare evoluînd de la domeniul monumentalului către cel al pitorescului, al decorativului.

În dotarea spațiilor publice exterioare apar și alte categorii de mobilier urban; printre acestea se află și mobilarea spațiilor de joc pentru copii. Pornind de la utilitatea lor general-educativă (psihică și fizică), corespunzînd cerințelor psihodidactice ale diverselor categorii de vîrstă, mergînd în pas cu evoluția preocupărilor copiilor (de exemplu, interesul pentru tehnică), „obiectele” din dotarea acestor spații răspund și necesității de educare estetică a celor ce le folosesc. În același timp, ele contribuie la constituirea imaginii estetice cotidiene a spațiului urban.

Delimitarea unor spații publice exterioare se realizează deseori și cu ajutorul unor împrejmuiri. Este un element frecvent îndeosebi în imaginea orașului vechi, fiind legat în special de existența și „apărarea” proprietății private. Fără îndoială că, în condițiile noilor ansambluri, această necesitate se reduce simțitor. O serie de edificii publice, școli, clădiri administrative, industrii etc. nu se pot dispensa însă de împrejmuiri, de aceea tratarea lor estetică nu poate fi neglijată.

O categorie cu un conținut foarte variat o constituie dotările tehnice, gospodărești, edilitare în general. De multe ori volumul, dimensiunile lor reduse, utilitatea cu accentuată semnificație tehnică sau gospodărească generează o anumită

lipsă de interes pentru aspectul estetic al acestor obiecte. Adevărul însă că omul creează nu numai după legile științei și tehnicii, ci și „după legile frumosului”¹ își găsește confirmarea obiectivă și în acest domeniu de activitate umană.

Plecînd însăși de la amplasarea lor în spațiul urban, amplasare determinată de criteriul utilității, se pot realiza și cultiva obiective estetice specifice.

Există astfel o serie de dotări tehnice (castele de apă, rezervoare de gaz, turnuri de televiziune, poduri etc.), care printr-o tratare adecvată, prin punerea în valoare a formei, siluetei, volumului, materialului, pot deveni puncte de interes deosebit sau chiar accente în compunerea spațiului urban.

O altă serie de dotări, deși mai puțin importante ca volum, pot interveni totuși activ în formarea și aspectul spațiului exterior (de exemplu, stîlpii pentru rețele electrice, lam-padarele etc.). În sfîrșit „obiectele” aparținînd dotării gospodărești, cum ar fi coșurile de hîrtii, tablele indicatoare de toate felurile și în general anexe sistemelor de dirijare a circulației, constituie detalii mai puțin vizibile dar care contribuie din plin la conturarea imaginii generale, prin așezarea rațională (ordonată), prin formă, siluetă, culoare ca și, subliniem, prin felul în care sînt întreținute.

În organizarea spațiului urban, atît din necesități de ordin utilitar cît și în completarea compoziției estetice, o contribuție interesantă o poate furniza tratarea specială a suprafeței străzilor, esplanadelor, pietelor etc., începînd cu simple marcaje și mergînd pînă la pardoseli decorative cu înalte calități estetice.

Utilitatea acestei tratări se referă în general la acuzarea unor sensuri, gabarite sau delimitări de circulație, la sublinierea în perspectivă a unor obiecte de arhitectură, la materializarea unor axe de compoziție, la definirea și delimitarea unor suprafețe sau spații urbane.

Renașterea și barocul au reprezentat un moment de înflorire în preocupările pe această direcție (să amintim pardo-

¹ K. Marx — F. Engels, *Lucrările din tinerețe*, Moscova, 1956, p. 566 (Ediția rusă).

seala decorată a Pieței Capitoliului din Roma, a Pieței Del Campo din Siena, a Pieței San Marco din Veneția). Efectele decorative au fost obținute atât prin desen, cât și prin folosirea unor materiale mai „prețioase” și în sensul rezistenței la uzură: granitul, bazaltul etc.

Deși cu tradiții mai puțin bogate în exemple, în țara noastră, în ultimii ani, exploatând valoarea utilitară și estetică deosebită pe care o au aceste pavimente, au apărut asemenea rezolvări, cum sînt cele din Piața Unirii din Iași sau din centrul orașului Suceava.

O dată cu dezvoltarea la altă scară a spațiilor publice exterioare, a piețelor, cu creșterea și organizarea complexă a suprafețelor destinate în exclusivitate pietonului, se creează condiții noi pentru dezvoltarea calitativă și cantitativă a preocupării pentru decorarea suprafețelor orizontale, preocupare cu importante implicații în constituirea imaginii estetice a orașului.



În studiul anterior, definindu-se caracterul general, principalele trăsături estetice ale localităților, s-a subliniat importanța influenței pe care o are mediul natural-geografic în constituirea structurii unei localități, precum și valoarea estetică a „evidențierii expresive” a elementelor naturale.

Problema are și un alt aspect, pe care dorim să-l abordăm în cele ce urmează.

Valoarea utilitară și estetică deosebită a elementelor naturale (vegetația și apa îndeosebi) a determinat omul ca, pe lângă mediul natural „existent” (constituind un factor determinant în apariția, structurarea și dezvoltarea unei localități, inclusiv pe plan estetic), să „creeze” în mod deliberat „mediu natural” cu o varietate sporită de aspecte. Frumusețea incontestabilă a naturii este astfel evidențiată, stimulată, completată și exprimată în forme cu valențe estetice noi.

Într-adevăr, silueta apreciată din punct de vedere estetic a multor orașe caracterizate prin diferențe de nivel, prin exis-

tența unui nucleu central ridicat pe o înălțime dominantă, constituie în fond rezultatul utilizării reliefului, a acelei înălțimi, în scopul asigurării securității locuitorilor nucleului primar al localității respective. De asemenea personalitatea estetică remarcabilă a orașelor așezate pe mari ape curgătoare este o urmare a așezării deliberate a fondatorilor pe malurile arterei acvatic respective, în urma multiplelor avantaje pe care acestea le oferea (cale eficientă de transport — deci favorabilă dezvoltării comerțului și asigurării în general a legăturii orașului cu împrejurimile, sursă de alimentare dar și mijloc de canalizare etc.). Vegetația, la rîndul ei, o dată cu trecerea timpului, a devenit tot mai apreciată (și ca atare valorificată în compoziția urbanistică) din punctul de vedere al calităților sale igienice de îmbunătățire a microclimatului, de izolat fonic, de mediu recreativ.

Cu alte cuvinte, atragerea naturii, cultivarea elementului natural în constituirea complexă a spațiului urban, are un scop utilitar manifest. Creșterea uriașă a orașelor în ultimul secol pune problema cu o acuitate cu totul nouă. Elementul natural, principalele sale forme, vegetația, apa, și acolo unde este posibil, relieful, sînt înglobate în structura orașului urmărindu-se valorificarea la maximum a utilității lor igienice, edilitare și recreative.

În aceste condiții, amplasarea, stabilirea structurii, dimensionarea lor, urmărind scopurile funcționale amintite, pot fi și trebuie împlinite cu valorificarea lor estetică.

Așa cum spuneam, activitatea conștientă a omului amplifică valoarea estetică a elementului natural. În contextul general al „umanizării” acestuia, al imprimării „scării umane”, calitățile „native” estetice (culoarea, forma, varietatea vegetației, reflexul, vibrația pînzelor de apă etc.) sînt dezvoltate, capătă modalități noi de exprimare.

Rolul igienic al vegetației, rol de care aminteam mai sus, determină acordarea acestui element unei atenții deosebite. Preocuparea pentru extinderea (în limite raționale) a suprafețelor ocupate de spațiile verzi în structura orașelor este cu atât mai necesară, cu cât, în numeroase cazuri, dezvoltarea orașelor s-a făcut în mare măsură pe seama restrîngerii con-

tinue a acestor spații verzi¹, fie prin înlocuirea lor cu construcții, în zonele centrale, fie prin extinderea suprafeței orașelor în dauna unor forme de vegetație înconjurătoare, așa cum s-a întâmplat cu pădurile din jurul Bucureștiului.

Istoria culturii materiale cunoaște nenumărate și extrem de variate concepții și forme de modelare și valorificare estetică a vegetației. Parcurile englezești cultivând frumosul naturii „sălbatic”, parcurile castelelor și palatelor franceze din secolele XVII și XVIII (Versailles, de exemplu) cu simetria și ordonanța lor geometrică, grădinile japoneze stimulând elementul „surpriză”, pitorescul și contrastul, iată câteva din aceste concepții.

În țara noastră numeroase exemple ilustrează o valoroasă preocupare în acest sens. Să menționăm, Parcul Libertății, Parcul Herăstrău sau Cismigiu, în București, parcurile din Craiova și Simeria, Copoul ieșean, Grădina botanică din Cluj etc. etc.

Sub mîna omului, paleta bogată în culori și nuanțe a vegetației capătă noi semnificații compozițional-estetice. Culoarele florilor sînt armonizate în ansambluri cromatice care depășesc uneori realizările naturii.

Plantațiile de aliniament, pe principalele artere ale orașelor, sau cele ce contribuie la accentuarea perspectivei unui obiect arhitectural important, disimularea cu ajutorul vegetației a unor aspecte inestetice, contrastul între vegetație și cadrul material construit, contribuția la evidențierea scării spațiului arhitectural, „geometria” parcelor de gazon și flori sînt câteva din potențele estetice ale vegetației rezultate din dirijarea ei conștientă de către om.

Oglinzile de apă completează imaginea obiectelor și ansamblurilor arhitecturale, reflectînd cadrul material (am putea

¹ Unele statistici atestă suprafața foarte redusă în prezent a spațiilor verzi, raportată la numărul de locuitori, în multe din marile metropole (Paris, 1,5 m²/loc.; Londra, 9 m²/loc). Există și exemple pozitive care exprimă însă condițiile favorabile de dezvoltare a orașului respectiv. În ceea ce privește Bucureștiul, activitatea în acest sens din ultimii ani a avut ca efect creșterea, de la 2 m² la 4,7 m²/loc., a suprafeței spațiilor verzi, cu perspective de dublare în viitorul apropiat.

spune „dublînd” efectele estetice ale acestuia), adăugîndu-i o trăsătură nouă prin vibrația caracteristică acestor suprafețe.

Dar apa, ca element estetic, poate căpăta valențe noi în special prin utilizarea ei sub forma fîntînilor. Dantela fină a jeturilor acestora, efectele luminoase policrome, obținute prin combinarea cu surse luminoase, modelarea jetului pînă la obținerea de ample imagini sculpturale, dinamismul general al tuturor acestor forme reprezintă posibilități cu totul remarcabile ce stau la dispoziția esteticului cotidian.

Trebuie să remarcăm ca o tendință faptul că, în realizarea fîntînilor, raportul „artificial-natural” se exprimă în noi modalități. Sînt tot mai frecvente cazurile în care accentul cade pe jetul de apă și nu pe sursa, pe suportul său. (Nu înseamnă desigur că în locul fîntînilor constituind adevărate opere de artă, datorate unor mari creatori — de exemplu fîntîna Trevi sau cele din Piața Navona la Roma — trebuie să folosim astăzi o simplă țevă! Ni se pare dimpotrivă remarcabilă, de exemplu, valoarea estetică mereu actuală a fîntînii din fața intrării în Parcul Libertății, cu toți anii care au trecut de la realizarea ei.)

Din ce în ce mai numeroase sînt ansamblurile complexe, care îmbină diversele forme naturale. Astfel, ansamblurile vegetație-apă oferă un domeniu de dezvoltare inepuizabil pentru fantezie. Organizarea și compunerea acestor ansambluri, care determină în ultimă instanță „spații exterioare” specifice, se ridică la un înalt nivel de concepție spațială. De asemenea, una din posibilitățile cele mai eficiente de valorificare utilitar-estetică a ansamblurilor naturale o constituie integrarea sau compunerea lor cu ansamblurile de arhitectură.

Problema contribuției elementului natural, dirijat și transformat de om, la constituirea imaginii estetice a localităților, cuprinde și alte aspecte generale, deosebit de interesante și importante.

Spațiile verzi, ansamblurile naturale constituie un punct de atracție pentru locuitorii unui oraș. Fenomenul este, în primul rînd, rezultatul rolului biologic al spațiilor verzi, al acțiunii lor remarcabile în înlăturarea unor necesități vitale ale omului. Aceasta presupune o grijă sporită pentru calitatea estetică a unui asemenea loc de aglomerare cotidiană a

oamenilor. În același timp însăși această aglomerare umană are un efect estetic-dinamic de mare importanță.

Elementul natural constituie de asemenea un important element de legătură între spațiul „exterior” și cel „interior” (închis).

Dragostea înăscută a omului pentru natură, necesitatea contactului permanent cu aceasta conduc adesea la căutarea unor soluții în care spațiul interior se deschide larg către cel exterior. Realizând o legătură fluentă între aceste două spații, prin deschideri largi, pardoseli adecvate, jardiniere și oglinzi de apă care pătrund în interior, se poate reduce sensibil opoziția „afară-înăuntru”.

Bineînțeles că asemenea soluții corespund mai bine anumitor „programe de arhitectură” și nu pot fi aplicate oriunde și în orice împrejurări. Un domeniu de aplicare al acestora îl constituie mai ales spațiul de locuit unde, desigur în limita posibilităților spațiale și tehnice, apar tot mai frecvent în arhitectura contemporană. De altfel, Richard Neutra, eminent și apreciat arhitect american contemporan, spune: „Caracteristica esențială a casei contemporane constă în legătura ei intimă cu mediul înconjurător, în faptul că e deschisă și merge în întâmpinarea agenților sănătoși ai pământului, în care își are rădăcinile orice viață”¹.

Interesante sînt soluțiile adoptate, de exemplu, în cazul unor clădiri administrative situate în mijlocul unor mari orașe unde lipsa vegetației se resimte acut. Astfel, pe acoperișul clădirii „Harris Trust and Savings Bank” (Chicago) s-a amenajat o grădină „în miniatură”, cu vegetație, oglinzi de apă, fîntîni către care se deschid o serie de săli de ședințe. La fel pe platforma care încoronează primele niveluri ale clădirii „Lever House”, situată în plin Manhattan (New York). Aspecte asemănătoare sînt urmărite în rezolvarea unor centre comerciale (de exemplu „patio”-ul centrului comercial de la Marly-le-Roi).

În realizarea aspectului „plastic” al spațiilor verzi, tendințele principale converg către căutarea unor modalități de ex-

¹ Vezi Hudunt, *Architecture and the spirit of man*, citat după „Arhitectura” nr. 1, 1952.

primare în forme corespunzătoare epocii noastre. Nu pot fi neglijate însă nici posibilitățile de reluare, într-un „limbaj” contemporan, a unor modalități valoroase din trecut. În acest sens, esplanada de acces către Academia forțelor aeriene a S.U.A. (Colorado Springs) amintește, prin succesiunea de bazine și fîntîni, parcul Versailles-ului iar curțile interioare ale clădirii „Upjohn Company” (Kalamazoo) amintesc prin elemente caracteristice grădinile romane, spaniole și japoneze, prelucrate însă în forme contemporane.

Spuneam mai sus că personalitatea unor orașe circumscrise pe plan estetic înglobarea unor elemente naturale caracteristice (înălțimi, cursuri de apă etc.). Pierre Dalloz, subliniind valoarea acestor elemente naturale, spune: „Orașele demne de acest nume sînt acelea care vorbesc spiritului: printr-un curs de apă, un țărm de mare, orizonturi, coline”¹.

Fără a subscrie întru totul notei categorice a unei asemenea afirmații, nu putem să nu subliniem încă o dată valoarea estetică a unor elemente naturale caracteristice fiecărui oraș, elemente pe care, în perspectiva dezvoltării tehnicii de mîine, ne vom putea probabil permite să le „creăm” acolo unde nu există. Pînă atunci însă este important să ne îngrijim de respectarea, „conservarea” și accentuarea valorilor estetice ale elementelor naturale existente, de integrarea lor cît mai abilă în organismul urban. Creșterea, de exemplu, a unui copac deosebit, reprezintă uneori zeci și chiar sute de ani și orice distrugere nehibzuită în acest sens este necorectabilă. De asemenea exagerarea criteriului estetic în proiectarea spațiilor verzi a dus (în unele cazuri) la forme „în sine”, nelegate de utilitate, de circulație în primul rînd și ca atare greu de integrat în viața zilnică, concretă a orașului. Studiarea acestor spații verzi pornind de la aspectele utilitare, ca un „parti” de arhitectură, ar remedia desigur aceste inconveniente.

Un factor natural, care contribuie la realizarea imaginii estetice a unei localități, este și clima.

Intensitatea razelor solare, alternanța anotimpurilor, cantitatea și frecvența precipitațiilor sînt elemente care influen-

¹ Pierre Dalloz, *Introduction à l'examen du plan de la région d'Alger*, în „Techniques et Architecture”, 5/1959.

țează organizarea spațiului arhitectural-urbanistic și în general aspectul unei localități, contribuie la conturarea personalității proprii a acestora (să ne referim la ceața Londrei, de exemplu, sau la cerul albastru și însorit al orașelor din sudul Italiei). Cunoașterea în detaliu a acestor aspecte și fenomene ale naturii, folosirea lor conștientă conduc la valorificarea lor din punct de vedere estetic și, în același timp, la evitarea situației când existența lor obiectivă poate deveni, la un moment dat, o piedică în realizarea unor efecte „estetice”, gândite ca atare. Pentru a ilustra această idee să ne gândim la faptul că, exploatate în compunerea „imaginii” localităților din țara noastră (sau a unor porțiuni din ele), calitățile estetice ale vegetației (culoare, volum, varietate, scară) variază cu o mare amplitudine de-a lungul anului, impunând ca atare ambianței estetice trăsături caracteristice în fiecare anotimp.



Mișcarea, formă de existență a materiei pe toate treptele ei de organizare, își face în mod activ simțită prezența și în constituirea spațiului urban și a imaginii sale estetice. Realitatea pregnantă a acestei mișcări se manifestă în domeniul pe care-l studiem prin *continua transformare a imaginii localității*, de la transformările perceptibile în fiecare moment până la cele pe care nici omul nu le sesizează în decursul vieții sale.

În scopul evidențierii și valorificării valențelor estetice ale acestui factor, este necesară cunoașterea legităților „dinamicii” existenței în timp a orașelor.

Complexității spațial-materiale a orașului îi corespunde o existență dinamică, în aceeași măsură complexă. Fiecare componentă, începând cu spațiul arhitectural-urbanistic și terminând cu cel mai mărunț „obiect” care îl mobilează, urmează propria sa transformare în timp. Mai mult chiar, mișcarea vizibilă, amplă, caracterizează în orice moment unele categorii de „componente” ale spațiului urban (omul, circulația etc.).

În cadrul discuției noastre, vom diviza fenomenele „dinamice” în două categorii: a) Fenomenele ce caracterizează dez-

voltarea imaginii unei localități de-a lungul unui interval mai mare de timp (dinamica „succesivă”), b) Fenomenele care determină transformarea imaginii unei localități în fiecare moment (dinamica „simultană”).

Problema dezvoltării în timp a orașelor are o deosebită importanță în structurarea imaginii lor estetice. Analiza acestui fenomen, efectuată în capitolul anterior, a permis sintetizarea unor concluzii legate îndeosebi de momentul actual precum și de perspectiva viitorului relativ apropiat. Subliniindu-se că în secolul nostru (ca și în general în ultimii 150—200 de ani) transformarea orașelor se face într-un ritm tot mai rapid, mai ușor de perceput, pe linia (în unele cazuri) unor transformări calitative și cantitative determinate, se fac unele precizări referitoare la orașele noastre și dezvoltarea lor în perspectivă. Se arată astfel că: „Noile construcții vor deveni în mai toate orașele predominante ca volum și, în majoritatea orașelor, ele vor fi acelea care vor da nota arhitecturală predominantă. Procesul de transformare a localităților existente este format însă din împletirea continuă dintre vechi și nou, creșterea producându-se, de cele mai multe ori, prin adăugarea elementelor noi și numai treptat și în mai mică măsură, prin asanare, restructurare și înlocuire ori prin restaurare și renovare...”.

Această formulare precizează în mod sintetic trăsăturile specifice ale dezvoltării orașelor în etapa actuală (și imediat următoare), modul de existență materială în timp a spațiului arhitectural-urbanistic și a complementelor lui.

Este evident faptul că orașul și elementele sale structurale, obiectele de arhitectură în principal, au o existență, o durată „fizică” relativ îndelungată. În general, așa cum se demonstrează în capitolul anterior, cadrul construit are o rezistență la „uzura fizică” superioară „uzurii morale”.

Cu alte cuvinte, înainte de a-și pierde calitățile constructive (rezistență, stabilitate, impermeabilitate, izolare termică etc.), spațiul arhitectural tinde să-și piardă (fenomenul nu devine niciodată total) calitățile funcțional-utilitare, nu mai corespunde cerințelor momentului considerat (cerințe în continuă modificare). Spre deosebire de situația din alte domenii (în industrie, de exemplu) în care uzura morală a unui mijloc

de producție atrage după sine înlocuirea sa mai mult sau mai puțin rapidă, obiectele de arhitectură, spațiile arhitecturale nu pot fi pur și simplu înlocuite ori de câte ori „îmbătrânesc” moral. Această stare de lucruri provine pe de o parte din valoarea lor economică mare (volum mare de muncă, materiale și timp), iar pe de altă din cauza posibilităților de „adaptare” (cel puțin parțială) a spațiului arhitectural vechi la cerințele noi.

Alături de aceste aspecte materiale determinante, un rol important îl joacă și elementul afectiv. Relațiile ce se stabilesc între om și spațiile arhitecturale în care-și desfășoară activitatea zilnică și valoarea „afectivă” dobândită astfel de către aceste spații impun omului o atitudine mai conservatoare, mai rezervată, față de o „reînnoire” radicală a lor. Desigur situația este foarte complexă și această atitudine este diferențiată corespunzător diverselor categorii de spații arhitectural-urbanistice.

Uzura fizică a clădirilor, a diverselor construcții poate fi considerată ca „îmbătrânirea” acestora. Ne referim desigur la faza „acumulărilor cantitative” ale uzurii fizice. Bineînțeles că pe o anumită treaptă a acestor „acumulări” se produce saltul calitativ care transformă clădirea într-un obiect inutilizabil nu numai în ceea ce privește o funcție anumită, ci și în ceea ce privește funcția sa generală, fizică, de delimitare a spațiului arhitectural. Desigur că acest moment nu este semnificativ pe plan estetic decât prin aceea că atingerea lui impune de obicei, în general, renunțarea la clădirea respectivă, defaectarea și chiar demolarea ei (acțiune care are un conținut de „asanare” estetică). Dar această situație poate fi mult întârziată prin crearea de condiții normale de exploatare rațională, prin asigurarea unor materiale constructive de calitate, a unei execuții îngrijite, a unui mediu ambiant lipsit de factori „agresivi” etc. În aceste condiții, „îmbătrânirea” clădirilor se poate exprima pe plan vizual în ceea ce denumim „patina timpului”. Cu alte cuvinte, „patina” este un mod de manifestare parțială a fenomenului de „îmbătrânire”. Spre deosebire de „îmbătrânire” care ca fenomen general are un caracter negativ, „patina”, ca aspect particular, poate fi con-

siderată dintr-un punct de vedere pozitiv, în special sub raport estetic.

Este adevărat însă că acest punct de vedere suscită discuții contradictorii.

Omul manifestă în unele cazuri lipsă de simpatie pentru lucrurile vechi, uzate. Această lipsă de simpatie este legată în primul rând de reducerea și chiar dispariția interesului pentru respectivele obiecte, atunci când „învechirea” are ca urmare afectarea totală sau chiar parțială a utilității lor. În ceea ce privește însă unele obiecte de arhitectură, vechimea poate da naștere unor valori etice și estetice importante. Fenomenul se petrece desigur între anumite limite, în condițiile păstrării „forme” constructive și a utilității (chiar sub forma de clădire-muzeu, de exemplu). Precipitațiile, vântul, lumina solară, praful, variațiile de temperatură etc. produc diverse efecte de erodare, fisurare, colorare, impregnare a porilor materialului de parament al clădirilor. Este un rezultat obiectiv al acțiunii timpului, care de cele mai multe ori nu poate fi împiedicat, ci doar limitat. În acest caz „patina” cadrului material al spațiilor arhitecturale poate îmbrăca aspecte estetice specifice. Modenatura clădirii, decorația, anumite elemente constructive sînt acuzate și subliniate, se citesc mai bine, într-un cuvînt, compoziția plastică a construcției este pusă în valoare.

Există însă și situații când această așa-zisă „patină” este de fapt pur și simplu „murdărie” acumulată de-a lungul anilor, ascunzînd tocmai valoarea materialului inițial. În asemenea cazuri este mai indicată îndepărtarea acestei amprente a timpului, redîndu-se clădirilor, pe cît posibil, aspectul inițial, cu valoarea estetică respectivă.

Este desigur necesar mult discernămint în abordarea acestei probleme. Menținerea, și ca atare „valorificarea”, patinei este o acțiune care corespunde în special în cazul monumentelor, obiectelor valoroase de arhitectură (ca volum, funcție, vechime, semnificație). Nu orice clădire beneficiază însă în mod eficient de calitățile estetice ale patinei. Mai cu seamă cele tratate mai puțin pretențios ca plastică, cu materiale de finisaj nerezistente (de exemplu, zugrăvite) și care deci necesită revizuirii periodice, nu intră în general în categoria obiec-

telor de arhitectură a căror valoare estetică crește prin „patinare“.

Un alt aspect important al problemei este legat de încadrarea în ansamblu. Într-o serie de nuclee orășenești, ansambluri, porțiuni de oraș, unitar constituite, această unitate, cu valoarea ei estetică remarcabilă, se bazează printre altele și pe amprenta comună pe care timpul a aplicat-o componentelor. În aceste situații, păstrarea unității estetice condiționează măsurile de „întreținere“ a fiecărui obiect din compunerea ansamblului.

Problema „îmbătrânirii“ clădirilor înglobează însă pe lângă clădirile existente și pe cele pe care le construim astăzi. În ceea ce le privește pe acestea din urmă, problema capătă și alți parametri.

Pornind de la cunoașterea duratei atât a uzurii morale (utilitare), cât și a uzurii fizice, pare rațional să se urmărească suprapunerea în timp a celor două fenomene. Din punct de vedere estetic, această suprapunere ne interesează, întrucât ea ar asigura realizarea optimă a unității între utilitate, constructivitate, economicitate și valoare estetică. Încercări în acest sens există, ele fiind legate în special de anumite construcții industriale. Și în acest domeniu însă disputa dintre principiul halelor „universale“ (care asigură un spațiu interior foarte ușor de adaptat diverselor procese de producție), principiu care pare să câștige în prezent sufragiile majorității specialiștilor, și principiul unor construcții ușoare, simple și demontabile, este departe de a ajunge la o concluzie. De altfel în general în această problemă este prematur să se încerce formularea unor concluzii. Acest lucru aparține încă viitorului.

În această situație, mijlocul cel mai frecvent de realizare (menținere) a unității între calitățile constructive și cele utilitare îl constituie diversele transformări.

În special în cazul clădirilor vechi, a căror structură spațială-constructivă (zidărie portantă masivă, deschideri mici etc.) este mai puțin flexibilă în comparație cu cea a clădirilor contemporane, transformările diverse, cerute de adaptări la schimbarea sau numai evoluția cerințelor utilitare, apar curent.

Atunci când aceste transformări se referă la spații publice (în general clădiri mari), cu o compoziție spațială studiată și

susținută, cu o tratare corespunzătoare, intervenția transformatoare riscă adesea ca în loc să contribuie la realizarea unității estetice să o tulbure, dacă nu se înscrie pe linia concepției arhitecturale care stă la baza construcției respective.

Bineînțeles, în practică, se pot ivi situații foarte diferite. Respectarea concepției arhitecturale a clădirilor valoroase (chiar dacă nu sînt considerate monumente) nu înseamnă excluderea posibilității (și chiar necesității) unor „modernizări“ în confortul și chiar în aspectul lor, acolo unde împrejurările o cer și condițiile o permit.

În acțiunea de întreținere sau renovare a unei clădiri un aspect important este acela al refacerii sau reconsiderării finisajelor. În această direcție un principiu demn de luat în considerație este faptul că un material de o anumită valoare estetică nu trebuie să fie acoperit cu un altul cu o valoare inferioară. Au existat însă din păcate cazuri cînd clădiri vechi de piatră, „patinate“, au fost vărute.

Ne-am referit deocamdată numai la cadrul construit al spațiilor arhitecturale, la clădirile propriu-zise. Dar problema transformării în timp se pune și referitor la celelalte componente ale cadrului material al orașului.

În general, pentru toate aceste componente, este caracteristică transformarea mai rapidă decît cea a cadrului construit. Mobilierul urban, reclama, iluminatul, mijloacele de transport etc. se schimbă într-un ritm mult mai ușor perceptibil, atît pe seama modificării funcțiilor cît și prin înlocuire în urma uzurii fizice. Aceste schimbări au efecte estetice, prin modificarea imaginii generale a orașului, permițînd menținerea ei mai aproape de stilul, de „idealul estetic“ al momentului.

Nu înseamnă însă că întreținerea lor curentă își pierde din însemnătate. Dimpotrivă, această întreținere constituie un factor de primă importanță pentru menținerea intactă a potențialului estetic al obiectelor respective. În acest sens remarcăm eficiența estetică, pentru imaginea cotidiană, a curățeniei generale, a revopsirii periodice a mobilierului urban, a coordonării lucrărilor edilitare etc.

O preocupare deosebit de vastă și importantă în cadrul problemei dezvoltării în timp a orașelor o constituie integrarea în actualitate și valorificarea multilaterală a monumentelor istorice și de arhitectură.

În capitolul anterior s-a prezentat problema raportului dintre vechi și nou, pe de o parte în cadrul general al analizei dezvoltării orașelor, iar pe de altă parte, din punctul de vedere al realizării și dirijării structurii urbanistice în funcție de existența, păstrarea și valorificarea monumentelor.

Reluăm această discuție, insistând asupra unor aspecte de detaliu, privind în special „obiectul” de arhitectură și accentuând asupra implicațiilor estetice ale acestor aspecte.

Viața dinamică și complexă, atribut al așezărilor urbane, determină în ultimă analiză caracterul contemporan al acestora. Dar pe imaginea orașelor își pune amprenta trecutul, istoria dezvoltării lor în timp. Această trăsătură a personalității orașelor se manifestă atât prin structura urbanistică generală, prin existența unor elemente tradiționale în viața locuitorilor, cât și prin prezența, mai mult sau mai puțin bogată, în spațiul arhitectural-urbanistic, a elementelor vechi, cu mare valoare istorică sau arhitecturală: *monumentele*.

Contribuția monumentelor la constituirea, personalizarea și îmbogățirea imaginii cotidiene a orașelor noastre se înscrie în contextul unei valori general educative, emoționale, care conține în sine numeroase potențe estetice.

Această valoare generală complexă a monumentelor a determinat campania pentru punerea lor în valoare, lansată în 1964 de U.N.E.S.C.O. În discursul inaugural, René Maheu, director general al U.N.E.S.C.O., spunea: „Operele care sînt desemnate actualmente sub termenul general de monumente oferă o foarte mare varietate de aspect și de caracter, însă toate au ceva comun, care este esențial, aceea că fac parte din mediul pe care omul și l-a creat pentru a trăi și pe care el l-a conceput ținînd seama și de valorile spirituale și de necesitățile materiale ale existenței sale... monumentele exprimă... caracterul său istoric”¹ (al omului. — C. M.).

¹ R. Maheu, *Assurer la pérenité des monuments est un devoir pour l'humanité*, în „Chronique de l'UNESCO”, 8—9/1964.

„În ce constă valoarea estetică, directă și indirectă, a monumentelor?”

Majoritatea monumentelor aparțin unor categorii de programe „reprezentative” pentru orînduirile social-economice respective, programe care, ca atare, concentrau eforturile materiale și spirituale ale întregii societăți. Edificiile de cult, palatele membrilor clasei stăpînitoare, clădirile administrative, social-culturale și comerciale de toate genurile și aparținînd diverselor epoci populează orașele de pe întreg globul. Reprezentînd rezultatul activității unor creatori valoroși, ele potențează prin calitățile lor deosebite ambianța estetică.

O treaptă mai înaltă, din punctul de vedere al posibilităților de emoționare estetică, o constituie gruparea monumentelor în ansambluri. Dezvoltarea istorică și în același timp particularitățile locale au condus la diverse rezolvări, de la complexe monumentale ale antichității și ansamblurile Renașterii la realizările valoroase ale contemporaneității.

Desigur că o dată cu trecerea timpului, epocile istorice, exprimate în construcțiile arhitecturale, s-au suprapus, s-au întrepătruns. Pe lângă ansamblurile unitare, caracterizînd o anumită perioadă istorică limitată, au ajuns în timpurile noastre și ansambluri al căror aspect actual se datorește contribuției secolelor de activitate constructivă a omului, ansambluri nu mai puțin valoroase prin contrastele armonice pe care le evidențiază.

Extinderea ariei circumscrie de ansamblul de monumente la scara întregului oraș, reprezintă o etapă superioară care creează, prin conținutul său spiritual, complex și unitar, emoții estetice deosebit de puternice și durabile. Sensibilitatea estetică a privitorului este stimulată, universul său emoțional-estetic este îmbogățit, conștiința sa estetică devine o „cutie de rezonanță” pentru frumosul înconjurător. Atunci cînd aceste monumente constituie cadrul cotidian general al vieții omului, efectul este intensificat la maximum.

„Obiectul de artă — ca și orice alt produs — creează un public cu simț artistic și capabil să se bucure de frumos”¹.

¹ K. Marx și F. Engels, *Despre literatură și artă*, București, E.P.L.P., 1958, p. 36.

Impresiile puternice generate de contemplarea bisericilor pictate moldovenești sau a Bisericii Negre din Brașov, sentimentele complexe pe care le trăiește cel care surprinde momentul răsăritului soarelui, sus, în vechiul oraș al Sighișoarei, monumentalitatea „acropolei” sucevene ilustrează remarcabilul potențial estetic al obiectelor, ansamblurilor, centrelor — monumente istorice.

În ansamblul valorii spirituale a monumentelor, valoarea cognitivă ocupă un loc important. În cazul monumentelor istorice ea este primordială și reprezintă una dintre laturile utilității sociale a monumentelor respective. Chiar nelegate direct și concret de un eveniment sau o persoană anume, monumentele reflectă, prin numeroase trăsături caracteristice, orânduirea social-economică în care au fost ridicate (nivelul forțelor de producție, tipul relațiilor de producție, stadiul dezvoltării suprastructurii societății respective etc.).

Cunoașterea trecutului istoric, a realităților epocilor trecute stimulează un înalt patriotism, mândria și respectul pentru geniul creator al poporului, față de lupta sa pentru constituirea națiunii, pentru progresul economic și social. Această valoare, aceste sentimente de natură etică, nu pot fi în nici un caz desprinse de emoția estetică născută de contemplarea unui monument istoric, de arhitectură.

Publicistul american Walter Lowrey, împărtășindu-și impresiile sale asupra Parisului, scrie: „Parisul este într-adevăr acel ceva care în sine este un întreg univers... Martori ai tradițiilor, ai credinței în durată lucrurilor, ai poeziei anilor, ai frumuseții, ai farmecului, ai imaginației, ai nobleței, ai măririi, sînt clădirile Parisului: două mii de ani de arhitectură...”¹.

Desigur că nu numai monumentul sau ansamblul în sine posedă potențe estetice, ci și raportul lor cu mediul înconjurător, natural și material. Posibilitățile de valorificare ale acestor calități sînt numeroase, mai ales în condițiile actualei acțiuni de restructurare, de reconstruire masivă a centrelor locuite. Sînt probleme ale organizării estetice din toate punc-

¹ Walter Lowrey, *Viitorul Parisului*, în „L'Architecture d'aujourd'hui”, 101/1962.

tele de vedere a spațiului urban (volume, perspective, dimensionare, plantații, mobiliare, tratare plastică a clădirilor învecinate nou construite, iluminare nocturnă etc.).

În conturarea personalității unor orașe, monumentele intrate adînc în viața cotidiană capătă o valoare de simboluri, generînd reprezentări cu conținut estetic mult mai larg prin simpla lor evocare. Ateneul pentru București, Turnul Spaski pentru Moscova, Westminsterul pentru Londra, podul Carol pentru Praga, Parlamentul și Podul cu Lanțuri pentru Budapesta, turnul Eiffel pentru Paris etc. ilustrează acest fenomen.

În aceeași ordine de idei, se poate remarca felul în care, treptat, o serie de noi ansambluri arhitecturale se înscriu prin valoarea lor arhitecturală generală, „socială”, în categoria acestor simboluri. (De exemplu, noul ansamblu al Pieței Sălii Palatului Republicii Socialiste România devine pe zi ce trece unul dintre „simbolurile” imaginii Bucureștiului contemporan.)

În legătură cu valorificarea monumentelor de arhitectură cu o valoare istorică deosebită apar și alte aspecte care constituie laturi esențiale ale problemei.

Pentru ca monumentul să dea întreaga măsură a valorii sale, el trebuie menținut și, de la caz la caz, readus la „forma” sa inițială. Este vorba, în speță, de o gamă întreagă de operații, de la întreținere pînă la restaurare și chiar reconstituire.

Acțiunea implacabilă a timpului, calamitățile naturale, ultimele războaie mondiale au dat și continuă să dea suficient de lucru celor care se ocupă de întreținerea și restaurarea monumentelor de arhitectură și istorice!

Principiile și maniera de restaurare și reconstituire constituie în prezent obiectul unor largi discuții¹. În orice caz dezideratul principal, acela de a imprima o valoare spirituală maximă monumentului respectiv, în special (dar nu în exclu-

¹ Preocuparea pentru problemele de restaurare este relativ nouă. Încercările de fundamentare teoretică aparțin secolului nostru. Începutul a fost făcut cu ocazia Conferinței internaționale de la Atena (1931). Amintim apoi Congresul internațional al arhitecților și tehnicienilor monumentelor istorice de la Paris (1957), Conferința internațională de la Varșovia (1959), Conferințele internaționale de la Veneția (1961 și 1964), cea de la Budapesta (1964) etc.

sivitate) pe calea restabilirii imaginii sale inițiale, se realizează în general în condițiile unei mari diversități de situații concrete și ținând seama de această diversitate.

De-a lungul existenței lor în timp, monumentelor respective li s-au adăugat de multe ori, o dată cu fiecare epocă, noi elemente. În alte cazuri, monumentele fiind distruse sau grav avariate, nu se cunoaște în mod cert care a fost aspectul lor inițial.

Soluțiile nu pot fi găsite decât după o matură analiză științifică, prin studiu amănunțit al fiecărui caz în parte, în spiritul respectării aportului autentic creator al fiecărei epoci, în scopul valorificării actuale maxime a moștenirii trecutului.

Aspectele cele mai numeroase, mai frecvente, sînt cele de detaliu, care se referă la obiectele de arhitectură-monument.

Cîteva exemple ilustrează unele modalități actuale de lucru ale restauratorilor.

La primăria din Kempen (Olanda), sculpturile vechi de pe fațadă, care începuseră să se degradeze, au fost scoase și expuse în muzeul local, iar în locul lor au fost puse sculpturi moderne, dar corespunzătoare cu tematica și dimensiunile originalelor. La fel s-a procedat în cazul sculpturilor și al unor elemente de decor și mobilier ale catedralei din Rouen, care a avut mult de suferit în urma războiului. Profilele și detaliile distruse ale Arcului lui Titus din Roma au fost refăcute în forme simplificate, stilizate, brute chiar. De multe ori, evoluția în timp, inclusiv avariile, are un conținut spiritual care nu trebuie neglijat sau anulat, ci, dimpotrivă, luat în considerare și valorificat. Astfel, porțiunea de fațadă distrusă a bisericii colegiale din Saint-Lô sau Palatul regal din Varșovia (din care n-au rămas decât trei arcade), nu vor mai fi refăcute, considerîndu-se că efectul estetic, îmbinat cu cel etic-antirăzboinic, este deosebit de puternic în condițiile conservării aspectului actual.

Restaurarea și valorificarea monumentelor din țara noastră au și unele caracteristici urbanistice specifice, ca urmare în special a dimensiunilor lor, de multe ori destul de reduse, care creează unele dificultăți în integrarea acestor monumente în ansamblurile arhitecturale noi. Apar deci probleme

de „scară“ și de „proporții“, deosebit de dificile, care trebuie rezolvate cu atenție, în funcție de fiecare situație concretă.

Pe lângă problemele ridicate de monumentele — obiect de arhitectură — se pun și altele legate de mari ansambluri sau chiar de orașe, considerate în întregime.

O serie de orașe din U.R.S.S., Polonia, Germania au fost distruse aproape în întregime în timpul războiului. Ținînd seama mai ales de valoarea afectiv-istorică, reconstructorii Varșoviei, de exemplu, și-au pus problema restaurării întocmai a unor părți distruse ale vechiului oraș (ar fi fost o absurditate funcțional-economică refacerea în întregime a orașului în vechile forme), cartierul „Stare Missto“, de pildă, cu străduțele, catedrala și piața sa, contrastînd puternic cu magistralele largi și arhitectura orașului nou.

Importantă este și întreținerea „gospodărească“ în cele mai bune condiții ale monumentelor. Acuitatea acestei cerințe se face simțită îndeosebi în cazul folosirii în diverse scopuri utilitare (altele decât cele muzeistice) a monumentelor de arhitectură.

Există situații în care, orașe în întregime, din motive obiective, se degradează în timp, dar a căror valoare de monumente istorice și de arhitectură impune o atitudine plină de grijă pentru menținerea însăși a existenței lor.

Este interesant de semnalat, în acest sens, preocuparea actuală pentru salvarea Veneției, amenințată grav de ruinarea fundațiilor clădirilor (Conferința internațională, cu această temă, la Veneția, în 1962).

Monumentele arheologice, al căror număr este în continuă și accentuată creștere datorită cercetărilor active ce se întreprind, constituie o categorie aparte. Organizarea lor „muzeistică“ poate depăși formulele consacrate. În această ordine de idei remarcăm inițiativa organizării în centrul orașului Constanța a unui parc arheologic, în care sînt expuse o serie de materiale sugestive, rod al activității arheologice pe teritoriul acestui oraș și în regiune.

Valorificarea contemporană a monumentelor se materializează și în folosirea lor în scopul favorizării unor manifestări „sinteze de valori estetice“. Spațiul arhitectural al monumentelor, cu cadrul respectiv, prin valoarea lui estetică, sti-

mulează sensibilitatea perceperii frumosului și, în consecință, ridică valoarea unor manifestări și fenomene artistice care se desfășoară în interiorul acestui cadru,

În acest sens sînt folosite adesea monumentele de arhitectură pentru a adăposti diverse colecții muzeistice, de cele mai multe ori de artă plastică (Palatul Republicii în București, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Bastionul Postăvarilor din Brașov, parțial Palatul Culturii din Iași etc. etc.).

Un mijloc deosebit de eficient, și în același timp nou, de valorificare complex-estetică a monumentelor este organizarea de spectacole variate în cadrul evocator oferit de aceste monumente. Exemplele sînt numeroase: spectacolele și festivalurile de artă dramatică desfășurate în vechile teatre antice grecești sau romane (Festivalul de la Epidaur, de exemplu), premiera (acum peste 80 de ani) a operei lui Verdi *Aida* în cadrul grandios oferit de Piramide, spectacolele „sunet și lumină” organizate în decorul castelelor medievale franceze (în special cele de pe valea Loire-ii), spectacole la care contribuie prin texte, muzică și interpretare frunzașii vieții artistice etc. Tematica acestor spectacole este în general și ea istorică, fiind într-o strînsă legătură și punîndu-se reciproc în valoare cu spațiul arhitectural ambiant.

De asemenea, sînt valoroase concertele din operele respectivilor compozitori organizate periodic în casa lui Mozart de la Salzburg, în cea a lui Chopin de la Jelezova Vola lîngă Varșovia, sau concertele de orgă care au drept cadru de desfășurare Biserica Neagră din Brașov etc.

În ceea ce ne privește, există suficiente posibilități de organizare susținută a unor asemenea manifestări artistice, cadrul adecvat nelipsindu-ne, ba chiar dimpotrivă, el fiind bogat în elemente caracteristice tradițiilor și personalității poporului nostru.

Organizarea spațiului urban și a cadrului său material precum și a tuturor elementelor sale funcționale în spiritul realizării unitare a tuturor atributelor principale (utilitate, constructivitate, economicitate, frumusețe) are fără îndoială ca

finalitate satisfacerea și totodată stimularea cerințelor variate și în continuă creștere ale omului¹.

În același timp, tot acest spațiu nu poate fi considerat fără prezența umană complexă, cu care se întrepătrunde pe planuri foarte variate. „Orașul este înainte de toate un fenomen uman”².

Imaginea unui oraș nu poate fi despărțită, nu poate fi lipsită de componenta și trăsătura sa „dinamică” esențială: ființa umană. Orașele și în general localitățile, reprezentînd o formă superioară de organizare spațială a teritoriului locuit și fiind caracterizate în special prin faptul concentrării populației, constituie un mediu prielnic pentru o frecventă prezență umană în „ imaginea ” spațiului înconjurător.

Sintetizînd la maximum teza despre complexitatea orașului, a spațiului urban, am putea spune că acesta este în esență compus din cadrul material (cu elementul său principal, arhitectura și urbanismul), omul și mișcarea (în primul rînd a lui) în acest cadru.

Prezența omului semnifică în cel mai înalt grad posibil „viața” și în același timp imprimă „scara” cadrului înconjurător (în toată complexitatea lui fizică și funcțională). Toate aceste calități posedă esențiale valențe estetice.

„Scara umană” constituie o metodă în organizarea spațiului arhitectural-urbanistic (vezi și capitolul anterior). În acest sens Pierre Dalloz afirmă că „Omul este obiectul și constanta urbanismului... Tot ce este amenajat la scara omului nu riscă să fie desființat printr-o schimbare a tehnicii”³.

„Scara umană” reprezintă în acest fel o legătură între trecut, prezent și viitor, contribuie la realizarea unității (complexe, inclusiv estetice) în timp a spațiului urban organizat⁴.

¹ Marcel Poète, unul dintre promotorii urbanismului modern spunea spre sfîrșitul secolului trecut: „Trebuie pornit în primul rînd de la ea, de la ființa umană” (Vezi G. Baudet, *op. cit.*, p. 13).

² Emile Ailland, *Reflecții asupra urbanismului*, în „Techniques et Architecture”, 1/1962.

³ Pierre Dalloz, *op. cit.*, în *loc. cit.*

⁴ Există și alte păreri izvorîte din cercetarea realității contemporane. În lucrarea sa *Anonyme — XXe siècle*, Leonardo Ricci consideră că scara umană este primată, locul ei fiind luat de noile forme de orga-

„Scara umană” constituie deci un procedeu important de organizare a spațiului construit, de realizare a legăturii complexe între om și acest spațiu „artificial”.

Relațiile cantitative și calitative între prezența umană și spațiul înconjurător, relații care determină în ultimă analiză potențele estetice ale acestei prezențe, sînt de natură deosebit de complexă și specifică.

Fără îndoială că aceste relații se stabilesc în procesul realizării utilității spațiului considerat. Caracterul utilității, ca și „eficiența” ei, atrage după sine aglomerarea unui număr corespunzător de oameni (mai mic sau mai mare, după caz), acționînd mai mult sau mai puțin complex și dinamic.

Ceea ce ne interesează pe noi în primul rînd este ceea ce am putea denumi „pregnanța” prezenței imaginii ființei umane și cadrul percepției realității înconjurătoare. De aici rezultă și rolul important pe care-l joacă această prezență în determinarea conținutului estetic al imaginii generale formate.

Omul este, dintre toate componentele mediului ambiant, elementul care ne este cel mai apropiat. Ca observatori „umani”, ne putem „identifica” (între anumite limite și într-un sens abstract, bineînțeles), cu fiecare individ în parte. „Lim-bajul” estetic prin care ne vorbește „imaginea” omului este din acest motiv cel mai inteligibil. El constituie o verigă a unor relații a căror apariție se suprapune cu ridicarea omului pe treapta de ființă socială.

Este evident că „imaginea” omului (atunci cînd e prezentă), cu atributele estetice respective, ne impresionează în primul rînd (și calitativ și „în timp”) în cadrul percepției realității înconjurătoare. Aceasta cu toate că, din punctul de vedere al

nizare a spațiului arhitectural („zgîrie-norii”, de exemplu) caracterizate de dimensiuni foarte mari. Această „nouă concepție asupra spațiului... este o nouă constantă a arhitecturii”. Considerăm că această concluzie este influențată de anumite aspecte „exterioare” ale arhitecturii contemporane (care se găsește într-o anumită etapă a dezvoltării sale obiective). Aceste aspecte însă nu pot schimba esența noțiunii de „scară umană”, al cărei conținut nu este legat numai de aspectele de formă, ci și de cele utilitare (și aceasta în primul rînd), care au ca finalitate, și vor avea în continuare, tot *omul*.

dimensiunilor, imaginea omului față de alte elemente este în general mai redusă (de exemplu, față de spațiul arhitectural).

Intensitatea sentimentului estetic generat de perceperea imaginii umane este și ea adesea superioară și dominantă în raport cu sentimentele similare generate de celelalte componente ale imaginii spațiului urban.

În această ordine de idei, caracterul estetic sau inestetic al prezenței umane (individuale sau colective) poate determina uneori calificativul general dat, din punctul de vedere al aprecierii estetice, mediului înconjurător.

Practica ne confirmă, de exemplu, faptul că o prezență umană „inestetică” (în contextul complex etic-social) micșorează valoarea pozitiv estetică a spațiului înconjurător.

Într-adevăr, prin specificul ei, „calitatea” prezenței umane înglobează în cea mai mare măsură (în mod direct) aprecieri etice și sociale, alături de cele direct estetice, într-un complex unitar, al cărui conținut, considerat *în întregime*, determină efectuarea judecății de valoare pe plan estetic.

Prezența umană este „pregnantă” și prin calitatea ei de a fi în general elementul cel mai „mobil”. Este vorba și în acest caz de un sens foarte complex al termenului „mobilitate” depășind sensul strict de mobilitate „mecanică”, proprie, de exemplu, circulației autovehiculelor.

Într-o imagine compusă din elemente relativ statice (cum este cazul majorității componentelor cadrului material al orașului cel puțin în ceea ce privește percepția de moment), omul, cu mobilitatea lui, atrage, captează în primul rînd atenția, în mod necesar.

Analiza aportului pe care prezența umană în general o aduce la făurirea esteticului cotidian reprezintă un domeniu vast, abordat și în alte capitole ale lucrării. Ne vom opri ca atare asupra unor aspecte legate cu precădere de perceperea directă, „vizuală”, aspecte printre care considerăm: comportarea, ținuta (înfățișarea), îmbrăcămintea, aglomerarea, deplasarea.

Comportarea exprimă sinteza mai multor factori, ca: educația (etică, ideologică, științifică-profesională, general-culturală etc.), particularitățile psihocaracteriologice individuale,

particularitățile național-tradiționale, modul de viață generat de orînduirea social-economică etc.

Comportarea în cazul de față este privită din alt punct de vedere, și anume ca o componentă a „mobilității”. Ea „colorează” imaginea unui oraș, contribuie la conturarea personalității acesteia.

Temperamentul național sau regional-geografic își pune amprenta pe comportarea oamenilor. Putem considera însă că diversele „tipuri” temperamentale conțin un potențial estetic echivalent (cu toate trăsăturile specifice), fie că e vorba de volubilitatea, vivacitatea, dinamismul, familiarismul „meridional”, fie că e vorba de sobrietatea, reținerea „nordică” ș.a.m.d. Situația poate fi comparată, de exemplu, prin analogie, cu echivalența valorică a aprecierilor estetice ce le acordăm atît tablourilor lui Aivazovski reprezentînd marea amenințătoare, vînată, cuprinsă de furtună, cît și peisajelor însoțite ale lui Grigorescu.

Cadrul material al orașului fiind, în special în ceea ce privește expresia plastică, estetică și o exprimare mai mult sau mai puțin directă a temperamentului creatorilor, există în mod normal un raport armonic între acest cadru și comportarea oamenilor care-l animă¹. Acest raport poate însă îmbrăca și forma unui contrast, fie între cadru și locuitori, fie între locuitori și subiect contrast generator, la rîndul lui, de senzații estetice. Această situație este în general de proveniență „turistică”. De altfel, ca urmare a dezvoltării turismului, în anumite momente imaginea obișnuită a unui oraș este modificată de afluența (accidentală) a unor mase umane, cum este cazul unor orașe de mare interes turistic, în plin sezon (Veneția, de exemplu).

Analizată mai în detaliu, comportarea colectivităților aparținînd diverselor vîrste (preșcolari, școlari, studenți, oameni în vîrstă etc.) sau profesiuni (mineri, tehnicieni sau cercetători științifici, oameni de artă) reprezintă, în fiecare caz luat

¹ Notînd impresii de călătorie în Anglia, Fr. Engels, referindu-se la personajele pieselor lui Shakespeare, spune că „... îți dai mereu seama că numai cerul Angliei li se potrivește” (în volumul K. Marx — F. Engels, *Despre literatură și artă*), E.P.L.P., București, 1953, p. 593.

în parte, trăsături estetice proprii, mai mult sau mai puțin pregnante și diferite.

Comportarea ca expresie a „modului de viață”, legată de realitățile social-economice, are o valoare estetică (pozitivă sau negativă) remarcabilă.

Să ne referim, în acest sens, la declarațiile unor oaspeți sau turiști străini despre țara noastră și locuitorii ei, în opoziție cu sentimentele declanșate de imaginea degradării fizice a ființei umane, frecventă încă într-o serie de țări în care exploatarea capitalistă conjugată cu cea colonială și-au pus o amprentă greu de înlăturat asupra vieții oamenilor.

Aspectul fizic al omului reprezintă un element estetic de mare valoare, legat și de faptul că ea reprezintă un „etalon” estetic recunoscut. Preocupările pentru îmbunătățirea acestei înfățișări se îmbină cu cele pentru ținută, mișcare, elemente complementare ale imaginii generale a ființei umane.

Un element pregnant, din punct de vedere vizual, al imaginii estetice a omului este îmbrăcămintea. Ea contribuie la individualizarea acestei imagini, și prin aceasta la realizarea varietății estetice.

Este caracteristic pentru îmbrăcămintea faptul că funcția ei utilitară se îmbină, destul de ușor (în limitele industrializării procesului de fabricație), cu realizarea ei estetică variată. Această calitate poate și trebuie să fie eficient folosită pentru îmbogățirea estetică a ambianței cotidiene.

Prezența umană este strîns legată de noțiunea de „colectivitate”, de „masă” (organizată sau nu).

În general, o mare parte din spațiile publice și exterioare ale orașului trebuie să satisfacă și să stimuleze necesitatea contactului colectiv. Funcțiile multiple ale acestor spații presupun în mod necesar existența, în anumite locuri și în anumite momente, a unor aglomerări umane caracteristice care, așa cum se sublinia și în capitolul anterior, oglindesc inerent și direct proporțional rezolvarea corectă a acestor funcții. În același timp, rezolvarea corectă ordonează aglomerările, le limitează optim atît funcțional cît și estetic, evitînd dezordinea și haosul, evident inestetice.

O serie de teoreticieni din țările capitaliste, plecînd de la unele aspecte ale realității, neconcludente din punctul de vedere

al sensului dezvoltării sociale, trag concluzia că momentele colective ale vieții omului se reduc treptat. Astfel, Y. Friedman și I. P. Pecquet afirmă că „Noi lucrăm în grup, dar noi căutăm în timpul liber singurătatea... Cu cât concentrarea muncii crește, cu atât timpul liber se individualizează” și mai departe „cetățenii unui stat modern sînt din ce în ce mai izolați”¹. Este adevărat că nici autorii citați, nici alții (destul de mulți) care studiază problema nu apreciază ca pozitiv fenomenul.

Explicația acestui fenomen (care nu trebuie absolutizat) este legată de predominanța concepțiilor de viață individualiste în orînduirea burgheză, de dezvoltarea haotică a marilor orașe contemporane în condițiile unei „civilizații” tehnice necontrolate care devine nocivă pentru om (circulație intensă, zgomot, lipsa spațiilor verzi, a condițiilor biologice în general etc.). „Orașele noastre acționează împotriva noastră”², spune Hudunt iar I. L. Sert constată că orașul contemporan: „s-a transformat într-un loc în care ești nevoit să intri, dar pe care dorești să-l părăsești cât mai repede”³.

Este evident că omul încearcă să „evadeze” cât mai des din acest mediu nociv, evadare de cele mai multe ori posibilă numai prin „izolarea” individuală.

Dacă aceasta este situația în orașele orînduirii capitaliste, care este tendința proprie orașelor noastre?

Vorbind despre relațiile între indivizi în societatea comunistă, K. Marx și F. Engels scriau:

„... Am arătat că însăși desființarea proprietății private și a diviziunii muncii înseamnă unirea indivizilor pe baze constituite de forțele de producție actuale și de schimbul mondial. În cadrul societății comuniste... dezvoltarea liberă și originală a indivizilor... este condiționată tocmai de legătura dintre indivizi, legătură izvorîta în parte din premisele economice, în parte din solidaritatea necesară pentru o liberă dezvoltare a tuturor și, în sfîrșit, din activitatea generală a

¹ Hudunt, *op. cit.*, în *loc. cit.*

² *Ibidem.*

³ Culegerea *The heart of the city* (citată după „Arhitectura R.P.R.” nr. 1, 1953).

indivizilor, bazată pe forțele de producție existente”¹ (sublinierea mea. — C. M.).

În condițiile orînduirii noastre social-economice există premisele realizării echilibrului armonios între viața colectivă și cea individuală, echilibru cerut de dezvoltarea actuală socială și biologică a omului.

În acest sens, structurarea urbanistică, favorizînd și urmărind dezvoltarea omogenă a orașului, creează condiții pentru o mai largă repartizare pe teritoriul acestuia a aglomerărilor, creînd puncte numeroase și corespunzătoare de interes. Cum în orașele existente, locul aglomerărilor s-a constituit în timp, în funcție de o complexitate de factori, devenind reale și stabile „tradiții” locale, soluționarea urbanistică trebuie să țină seama și de această situație și să nu o „bruscheze”. Este interesant din acest punct de vedere, de exemplu, cum noul centru al Iașului se leagă de artera de „promenadă” tradițională, str. Lăpușneanu. „Noul” s-a întrepătruns cu „vechiul”, folosindu-l pe acesta, ridicîndu-l pe o treaptă calitativ superioară.

În general una din preocupările importante ale urbanistilor contemporani este realizarea condițiilor „afective” de atragere a oamenilor către noile ansambluri urbane. Acest obiectiv nu este ușor de atins, căci personalitatea complexă a mediului ambiant s-a format în trecut în timp îndelungat, iar în condițiile actuale, se cere realizarea unei performanțe similare, adesea în decurs de cîțiva ani².

Eforturile specialiștilor tind către eliminarea caracterului „neatractiv” al noilor ansambluri prin realizarea „identificării” omului cu spațiul înconjurător, adică, așa cum precizează Jacob Bakema, urmărind ca omul „să se simtă participant, responsabil de ansamblu”³.

Prezența masei umane, cu „vibrația” ei tumultuoasă, trezește un complex de sentimente bogate în conținut estetic.

¹ K. Marx — F. Engels, *Despre literatură și artă*, pp. 119—120.

² Vezi, de exemplu, G. H. Pingusson, *L'animation des grandes ensembles*, în „Techniques et architecture” 1/1960.

³ Jacob Bakema, *Identität und Intimität der Grosstadt*, în „Bauen + Wohnen”, 1/1964.

Descriind Bucureștiul în 1857, Ferdinand Lassalle notează unele imagini deosebit de plastice, de colorate, în care prezența și mișcarea oamenilor dețin un rol covârșitor.

„Aveam momente când mă credeam la Bagdad. Închipuiți-vă, numai, aceste străzi, pline de coloane de trăsură... Printre ele se strecoară grăbită lumea pietonilor, în bogate costume originale, cu frumosul benis îmblănit, iar alții, țărani cu cămăși murdare și cu căciuli negre pe cap. Printre aceștia se amestecă... foarte mulți arnăuți cu fes roșu, cu haine pline de broderii aurite, cu cămăși scrobite, de o albeață orbitoare...” Și mai departe, în concluzie: „Acum imaginați-vă tot acest sălbatic amalgam, acest haos turbat și pitoresc, acest amestec drăcesc de case, locuri și oameni și aveți tabloul complet al Bucureștiului”¹.

Fără îndoială că aprecierea estetică pe care o acordăm acestor imagini deosebit de plastice are în vedere condițiile specifice ale epocii respective. În același timp, ea ne îndeamnă la valorificarea cât mai sugestivă a semnificațiilor estetice noi ale masei umane în condițiile noastre de astăzi, cu complexitatea și caracterul ei deosebit pe plan social etc. etc. Este vorba de manifestații, mitinguri, cortegii, spectacole de masă etc. Imaginea atât de „vie” a străzilor bucureștene înainte și după o demonstrație sărbătorească, zecile de mii de oameni vibrând de emoție în tribunele stadionului „23 August” la un *derby* fotbalistic, veselie zgomotoasă și emoționantă a copiilor în „orașelele” lor în preajma Anului nou, mulțimea întîmpinînd în piața gării Băneasa un oaspete de seamă, cu aclamații și lozinci, argumentează în favoarea acestei afirmații.

Enumerînd atributele vizuale ale prezenței umane cotidiene, arătăm că unul dintre ele este mișcarea, deplasarea, fără de care de altfel nici nu poate fi concepută această prezență. Despre acest lucru, vrem însă să discutăm și în cadrul domeniului mai cuprinzător al circulației.



¹ Al. V. Sandomin, *Notele de călătorie ale lui Ferdinand Lassalle în Bucureștiul anului 1857*, în „Orizonturi”, 80/1958.

Realizarea funcțiilor multiple ale orașului presupune în mod necesar mișcarea, deplasarea continuă a oamenilor și bunurilor între diferitele sale zone, precum și între oraș și exterior. Exprimarea acestui fenomen „vital” o constituie circulația pietonilor și a vehiculelor.

În contextul factorilor de dinamică simultană a imaginii orașului, factori cu valoare estetică multiplă și importantă, circulația joacă un rol principal.

Circulația este de altfel singurul factor dinamic perfect și permanent perceptibil. Acțiunea ei determină modificarea continuă a imaginii străzii, a spațiului urban în general, a parametrilor lor estetici. Datorită circulației, imaginea orașului ne apare instabilă și nerepetabilă.

Subliniind potențele estetice ale acestui fenomen, nu trebuie să uităm că aspectele sale utilitar-funcționale, care pe măsura dezvoltării istorice devin tot mai complexe, determină la rîndul lor îmbogățirea conținutului estetic.

Crearea și dezvoltarea orașelor au determinat apariția necesității circulației, care a crescut de la formele incipiente reduse la volumul enorm de astăzi.

Saltul istoric calitativ în domeniul circulației s-a produs o dată cu răspîndirea tracțiunii mecanice, o dată cu apariția „autovehiculului”. Viteza sporită, gabaritul mare, creșterea numerică a mijloacelor de transport au creat dificultăți crescînde coexistenței pieton-vehicul și au condus, în ultimele decenii, la necesitatea separării celor două categorii de circulație, în contextul rezolvării generale a problemei. Dar această necesitate, accentuată în continuare de creșterea generală într-un ritm rapid a orașelor (în momentul de față există în lume peste 50 de orașe cu o populație depășind cifra de un milion) și a volumului circulației, s-a izbit de „tiparul” existent, moștenit, al orașelor, în care spațiile destinate circulației au rămas net subdimensionate față de cerințe. Aceasta este de fapt una din contradicțiile principale ale orașului contemporan¹, contradicție al cărei conținut „inestetic” este strîns legat de dificultățile de ordin funcțional.

¹ Vezi studiul anterior.

Problemă acută cu o arie de răspîndire universală, rezolvarea circulației are unele aspecte specifice orînduirii noastre social-economice, în special prin modul și posibilitățile de rezolvare. Este interesant de menționat pe această linie că, în urma cercetărilor, s-a stabilit că unul din indicii circulației auto și anume numărul de călătorii pe an ale unui locuitor (în cadrul orașului) este mai mare în general în țările socialiste decît în cele capitaliste (1 000 în Varșovia, 700 în București și 420 în Paris, 540 la Stockholm etc.)¹. În același timp ritmul rapid de dezvoltare al industriei în aceste țări, reducerea și desființarea, în perspectivă, a deosebirilor dintre sat și oraș determină o creștere masivă și rapidă a populației urbane. (În țara noastră, de exemplu, se poate prevedea la nivelul anului 1980 dublarea populației urbane.)

Această dezvoltare rapidă a orașelor accentuează importanța problemei circulației, al cărei volum crește corespunzător. Rezolvarea necesită îmbinarea măsurilor privind noile zone și cartiere, unde spațiul urbanistic poate fi organizat și dimensionat corespunzător, cu cele privind restructurarea cartierelor existente prin reconsiderarea poizurilor stradale, prin reglementări „tehnice” ale circulației etc.

Sistematizarea rațională a centrelor locuite, amplasarea și dezvoltarea judicioasă a zonelor industriale, rezidențiale, de recreație, de interes civic și comercial etc. pot să limiteze parțial creșterea volumului circulației în anumite secțiuni foarte solicitate în prezent, repartizarea ei mai uniformă pe întreg teritoriul orașului (nu atît în sensul matematic cît mai ales în sensul folosirii eficiente a acestui teritoriu). În același timp, principalele fluxuri permanente vor putea fi canalizate pe trasee mai avantajoase atît funcțional, cît și estetic (de exemplu, orientarea corespunzătoare a circulației grele de tranzit și a transportului de bunuri și aprovizionare), iar îmbunătățirea (în limitele posibile) a formelor și profilurilor rețelei stradale va putea asigura o circulație mai fluentă, fără intersecții stînjenoare.

¹ Vezi N. Mărgărit, V. Fulicea, *Orașul și circulația urbană*, București, Editura Tehnică, 1964.

Organizarea și ordonarea circulației sporește astfel simțitor valoarea estetică, prin asigurarea „fluentei”, reducerea și chiar înlăturarea „aglomerărilor” de la intersecții, rezolvarea corespunzătoare a diverselor noduri de circulație, asigurarea unui nivel estetic mulțumitor transportului urban. Nu trebuie însă neglijat faptul că cerințele, parametrii care se cer stăpîniți, serviciile ce trebuie îndeplinite sînt atît de multe și mai ales într-o asemenea transformare continuă, încît calitatea principală a acestor măsuri și metode ar trebui să fie „elasticitatea”, crearea de condiții pentru o dezvoltare viitoare foarte liberă, ale cărei sensuri sînt greu de determinat cu precizie în prezent. René Clair spunea în legătură cu această problemă că „Deoarece soluțiile care ni se propun astăzi sînt cele care ar fi trebuit adoptate acum 10—15 ani, ar fi cuminte să se examineze de pe acum soluțiile care vor fi propuse peste 10—15 ani și care ar trebui adoptate astăzi”¹. O asemenea poziție ar ajuta asigurarea unității utilitar-estetice în viitor.

Alături de „ordine”, un alt factor important, deși indirect estetic, este și „securitatea”.

Asigurarea „securității” circulației rezultă pe de o parte din organizarea ei, iar pe de altă din tendința amintită, tot mai accentuată și multilateral justificată, de separare a fluxurilor circulației auto de fluxurile pietoniere². Urmare importantă: atît pietonul cît și conducătorul autovehiculului, eliberați de preocuparea apăsătoare pentru evitarea „coliziunii”, devin favorabili unor bogate relații senzoriale (inclusiv estetice) cu realitatea. Cu alte cuvinte, omul poate să observe și chiar să-și concentreze nestînjinit atenția asupra frumosului ce îl înconjură.

Parametrii cantitativi ai circulației constituie și ei, prin varietatea mărimii lor individuale și a schemelor de „combinație”, factori cu efect estetic.

¹ „L'Architecture d'aujourd'hui”, 104/1962.

² Robert Auzelle, în studiul său *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace*, consideră că una din cele trei metode principale de umanizare a orașului este „Asigurarea primordialității pietonului, pentru ca omul să fie într-adevăr liber” („L'Architecture d'aujourd'hui”, 104/1962).

Astfel, diversele categorii de circulație, din punct de vedere tehnic (vehiculele și pietonii) sau funcțional (circulația între zonele rezidențiale și locul de muncă, de două ori pe zi; circulația de după-amiază între zonele rezidențiale și centrele de interes civic, comercial, de recreație; circulația săptămânală către spații verzi extraurbane etc.), au fiecare un „ritm“, o „intensitate“, un „sens“, o „viteză“ ș.a.m.d., proprii și caracteristice. Acești parametri cantitativi ai circulației potențează și din punct de vedere estetic realitatea înconjurătoare, imaginea „vie“ și complexă a orașului.

Circulația pedestră, nefiind limitată de servituțile de ordin tehnic care acționează în domeniul circulației autovehiculelor, este caracterizată de o varietate superioară de forme și de posibilități. Dacă, printr-o comparație, am considera spațiul urban ca „decor“ și oamenii ca „actori“, am intuit și pe această cale valoarea estetică a circulației oamenilor, prin asemănarea cu valoarea plastică a mișcării „scenice“. Desigur este vorba de o asemănare „exterioară“, formală, întrucât circulația oamenilor are o *esență funcțională*, utilitară, în timp ce mișcarea scenică devine un *scop estetic* în sine.

Nu înseamnă însă că, pornind de la rațiunile utilitare determinante, fluxurile circulației nu pot căpăta o „modelare“ estetică. Această modelare este legată, bineînțeles în forme corespunzătoare, de elemente discutate și referitor la circulația auto (ordine, securitate, parametrii cantitativi etc.). Valoarea estetică a circulației rezultă direct și din rezolvarea cerințelor utilitare atât pe plan obiectiv (legat de organismul orașenesc), cât și pe plan subiectiv, printre altele pe calea realizării „comodității“. Comoditatea o considerăm, alături de ordine și securitate, ca un al treilea factor cu potențe estetice însemnate. Circulația pedestră este de asemenea legată direct de problema „aglomerării“, formînd în general, împreună, un fenomen complex, unitar, greu de despărțit, cu aspecte estetice ce se completează reciproc.

O necesitate obiectivă a cunoașterii spațiului urban este perceperea succesivă a diverselor elemente ale acestui spațiu¹. Circulația, în primul rînd cea a autovehiculelor, dezvoltă și

¹ Vezi și studiul anterior.

îmbogățește posibilitățile acestei percepri, în special prin rezolvarea „traseului“, în așa fel încît acesta să contribuie la perceperea optimă a calităților estetice ale spațiului urban străbătut.

Valoarea estetică a circulației trebuie considerată atât din punctul de vedere al momentului „dinamic“ (deplasarea), cât și din cel „static“ (staționarea, parcajele etc.). Parcajele (pe care Kenzo Tange le denumea legătura dintre „omul-șofer“ și „omul-pieton“ și chiar dintre „mișcare“ și „locuință“)¹ contribuie prin amplasarea și rezolvarea lor la completarea imaginii spațiului urban, de cele mai multe ori cu efecte negative, mai ales atunci cînd se întind pe suprafețe mari sau invadează ansamblurile valoroase al căror spațiu îl sufocă cu prezența masei vehiculelor.

Un aspect estetic important este și acela al elementelor constructive care participă la desfășurarea fenomenului complex al circulației. Ne referim la calitatea estetică a amenajărilor pentru circulație (cuprinzînd și amenajările pentru mijloace de transport speciale: metrouri, funiculare, scări și trotuare rulante etc.), a marcajelor, a mijloacelor de circulație propriu-zise. Domeniul este complex; el ține pe de o parte de estetica localităților pe de alta de estetica produselor industriale. Ca atare, preocupările trebuie să se completeze reciproc.



Un domeniu aparte al „dinamicii simultane“ îl constituie ambianța sonoră, cu aspectele sale estetice.

Imaginea sonoră este un complement valoros al imaginii vizuale. Raportul dintre cele două forme de percepere a realității, care se produc în mod obiectiv simultan (în sensul imposibilității obiective de separare), accentuează importanța rezolvării estetice a ambianței sonore, în scopul formării unei imagini estetice complete. Este de subliniat faptul că imaginea sonoră, datorită particularităților sistemului nostru nervos, mecanismului percepțiilor senzoriale, are un caracter emoțio-

¹ Kenzo Tange, *Plan für Tokio*, în „Bauen + Wohnen“, 1/1964.

nal (în cea mai largă accepție a termenului) deosebit de important și *direct*.

În linii mari, ambianța sonoră cuprinde o serie de „zgomote tehnice” (zgomotul circulației, zgomotul industrial, al șantierei în lucru și al altor diverse activități); zgomote naturale (căderea apelor, zgomotul mării, al vântului, al ploii — deci permanente sau accidentale); vocea omenească (naturală); publicitatea și reclama sonoră (vorbită, muzicală etc.) legate de domeniul larg al „amplificării”.

Zgomotele „tehnice” sînt în general o sursă de lipsă de confort și pot deveni chiar nocive, fiind excitanți negativi ai sistemului nervos. Deoarece între confort și estetică există o strînsă legătură, ar fi greu să acordăm calificative estetice acestor zgomote. Cu excepția plusului de „viață” pe care-l pot aduce uneori în ambianța cotidiană, zgomotele circulației auto, feroviare, aeriene, sau a aportului asemănător adus de eventualul „ritm” al unor zgomote industriale, posibilitățile (destul de indirect estetice) în acest domeniu sînt limitate. Există totuși o serie de zgomote, care deși se încadrează în categoria celor tehnice, poartă o anumită amprentă emoțional-estetică ce poate fi cultivată. Un exemplu ar fi bătăile (uneori foarte melodioase) ale ceasurilor publice, intrate în „peisajul sonor” al unor localități cu forța unor simboluri (de exemplu, bătăile ceasului Kremlinului). Asemenea accente sonore, caracteristice epocii, preocupărilor și concepțiilor de viață ale societății pe o anumită treaptă de dezvoltare, există în permanență în mod obiectiv. Astfel, Bucureștiul veacurilor trecute era caracterizat și ca un „oraș al bisericilor”. Este evident faptul că în conturarea ambianței cotidiene, sunetul clopotelor acestor biserici juca un rol important. Iată în acest sens o imagine deosebit de plastică datorată lui Ion Ghica: „Cînd după dealul Mitropoliei, într-o seară de denie, în liniștea melancolică a apusului începea toaca la o sută de biserici, cu milioanele de sunete pe toate tonurile, care se vărsau în aer din miile de clopote mari și mici ale orașului, note care alergau din toate turlile, ca să se confunde într-un huet general și se suiau împreună la cer, lăîndu-și neîncetat vibrațiunile, aruncîndu-se în cadență ca niște talazuri împinse

unele peste altele către malul nevăzut, atmosfera întregă părea transformată într-un vîrtej de armonie”¹.

Nu putem desigur să nu apreciem valoarea emoțională a acestui „vîrtej de armonie”. În acest sens ne rămîne să descoperim și să valorificăm din punct de vedere estetic „fenomene” sonore caracteristice epocii și orînduirii noastre. Și fără îndoială că posibilități există în contextul civilizației contemporane.

Dar accentul principal în acest domeniu îl constituie, așa cum spuneam, eliminarea zgomotului (de origine tehnică sau de altă origine) din viața omului, pînă la nivelul biologic optim (eliminarea *totală* a zgomotului, a ambianței sonore, ar avea, la rîndul ei, după cum a demonstrat-o experiența, efecte tot negative!). Dezvoltarea tehnicii conduce (contrar unor impresii de suprafață) la reducerea zgomotului, acesta fiind de fapt un „rebut”, o expresie a unui randament scăzut (energie mecanică transformată în energie sonoră). Mijloacele de combatere a zgomotului (în afară deci a îmbunătățirilor tehnice propriu-zise) țin de rezolvarea urbanistică (amplasarea diverselor zone în cadrul orașului și în mod special a celor care constituie surse ale „noxei” sonore, „izolarea” zonelor rezidențiale, rezolvarea circulației ca poziție a fluxurilor etc.) de măsuri administrative (cum sînt cele privind reglementarea efectelor sonore ale circulației), de dezvoltarea tehnicii construcțiilor (materiale eficiente de izolare fonică)² etc. etc.

Zgomotele naturale pot fi mai curînd o sursă de satisfacție estetică, satisfacție care formează unul din punctele de plecare al constituirii categoriei de „frumos” în domeniul esteticii sonore. Contribuția lor estetică poate fi foarte atrăgătoare în ambianța sonoră a unei localități, ceea ce este însă condiționat bineînțeles de prezența și folosirea judicioasă în contextul urban a elementelor naturale. Zgomotele naturale au și un rol biologic reconfortant al sistemului nervos deseori suprasolicitat de zgomotele „tehnice”.

¹ Ion Ghica, *Convorbiri economice*, în „Orizonturi”, 67/1956.

² Vezi și L. H. Lem, *La conquête du silence*, în „L'Architecture d'aujourd'hui” 74/1957.

În imaginea cotidiană a spațiului urban, ele contribuie de asemenea prin specificul lor, la conturarea personalității unor localități.

Ambianța sonoră a marilor aglomerări (cu caracter politic, sportiv, artistic etc.), în care vocea umană joacă un rol important, are un mare potențial emoțional-estetic.

Publicitatea și reclama sonoră îmbracă numeroase forme de manifestare. Ceea ce am vrea să subliniem este faptul că estetica acestor manifestări sonore nu poate fi privită independent de cadrul general (sonor și vizual) în care apar. Nu poate fi agreabilă insistența ostentativă a unei reclame oricât de realizată ar fi ea din punct de vedere estetic (să zicem o melodie reușită). Este adevărat că, prin însăși esența lor, reclama și publicitatea trebuie să atragă, să capteze atenția. Dar e necesar un anume „echilibru” cu restul ambianței, echilibru care este și el în esență de natură estetică, prin eliminarea „stridențelor” sau a accentelor excesive ce tulbură unitatea compozițională și nu contribuie la valorificarea estetică reciprocă a elementelor imaginii mediului ambiant.

Problema amplificării la nivelul întregii localități, eventual și într-un cadru mai restrâns (de exemplu, în incinta unei întreprinderi sau instituții), prezintă suficiente laturi ce trebuie privite și din punct de vedere estetic. Este vorba în general, ca și în celelalte situații, de „dozarea” estetică a acestei manifestări sonore, așa fel încât să se încadreze armonic în ambianța estetică complexă.

Mai mult ca până în prezent, ambianța sonoră, în multiplele ei forme de existență, poate fi considerată nu numai sub aspectul ei utilitar, sau ca un fenomen existent ca atare (și deci de neînlăturat), ci și ca un mijloc de educație și în același timp de menajare a sensibilității estetice a omului.

Dacă omul, în dezvoltarea sa spirituală, acordă din ce în ce mai mult timp în cadrul preocupărilor sale artei (sub toate formele acesteia), nu este mai puțin adevărat că, pe lângă manifestările artistice (activități sau obiecte) cu care omul vine în contact în mod *voit* și organizat, există o serie de astfel de manifestări care se interferează cu viața coti-

diană a omului în mod necesar și aproape independent de voința sa.

Din această categorie fac parte, de exemplu, acele manifestări muzicale care ajung să fie recepționate de om în special prin intermediul amplificării „publice”. Din punctul de vedere al esteticului cotidian în acest caz nu ne preocupă în mod direct propriile calități artistice ale operelor respective muzicale precum și ale interpretării lor, ci „dozarea” prezenței lor în ambianța complexă cotidiană, profilul acestor manifestări și raportul lor cu gusturile și cu nivelul de educație estetică ale celor cărora le sînt adresate.

Înceind studiul, subliniem încă o dată că, departe de a epuiza bogăția și varietatea problemelor, noi am încercat să schițăm o schemă generală, analizînd cele mai importante aspecte, din punctul de vedere al întrepătrunderii și intercondiționării lor reciproce și în primul rînd al relațiilor cu structura majoră a localităților: spațiul arhitectural-urbanistic, în contextul desăvîrșirii frumosului cotidian în orașele noastre.

valoarea estetică a relațiilor sociale

Ion Pascadi

Încercarea de a cerceta multilateral estetica vieții cotidiene în socialism, evidențierea frumuseții locului de muncă, a arhitecturii și urbanismului, a îmbrăcăminte și interiorului locuinței, a tuturor produselor umane, conturează ambianța estetică în care își desfășoară activitatea oamenii muncii. N-am putea avea însă o imagine completă a acestei ambianțe dacă în afara acestei multitudini de obiecte și produse n-am vedea oamenii, relațiile dintre ei. Din ambianța estetică cotidiană socialistă fac parte nu numai mașinile și construcțiile, îmbrăcăminte și mobila — ci, și în primul rând, raporturile dintre oameni, pe cele mai diferite planuri ale lor.

Într-o lucrare tratând despre estetica vieții cotidiene, încercarea de a depista valoarea estetică a relațiilor sociale socialiste ni se pare cu atât mai necesară, cu cât, o dată cu procesul dispariției înstrăinării, a tiraniei lucrurilor asupra oamenilor, relațiile sociale apar în plinătatea și multilateralitatea lor și se află într-un proces de continuă diversificare. După cum se sublinia la Congresul al IX-lea al P.C.R. „dispariția claselor exploatatoare a dus la întărirea națiunii, la cimentarea unității sale. Numai în socialism se pot manifesta în toată plinătatea lor comunitatea reală de interese economice, cultura socialistă comună a tuturor cetățenilor ce locuiesc pe același teritoriu, se poate asigura unirea întregului popor în lupta și munca pentru îndeplinirea aspirațiilor sale de bunăstare și fericire”¹. Pe această temelie solidă a relațiilor sociale socialiste devine astfel posibilă dezvoltarea multilaterală a personalității individului care este potențată de relațiile sale cu ceilalți, de comunitatea de interese a maselor în lupta pentru îndeplinirea aceluiași țel. Datorită faptului că dezvoltarea socială are loc în mod conștient și că oamenii participă direct

¹ Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.*, Editura Politică, București, 1965, p. 60.

la făurirea propriei lor istorii, planificându-și viitorul, relațiile reciproce dintre indivizi pot fi dominate de ei și nu li se mai opun ca niște forțe străine, oarbe. Desigur acest lucru nu se realizează dintr-o dată ci în devenire, dar în acest proces sporesc relațiile libere și conștiente între indivizi, ceea ce duce la îmbogățirea lor spirituală. Cunoscutele cuvinte ale lui Marx și Engels, după care „adevărata bogăție spirituală a individului depinde în întregime de bogăția relațiilor sale reale”¹, își capătă acum o strălucită confirmare. Obiectul acestui capitol îl reprezintă încercarea de a cerceta aceste relații sub una din numeroasele lor fațete: cea estetică.

Se vorbește adesea de „măreția vremurilor pe care le trăim”, de „frumusețea muncii libere”, de o „dragoste sublimă”, folosindu-se astfel criterii estetice în aprecierea vieții sociale, a relațiilor dintre oameni. Au aceste noțiuni o valoare reflectorie sau sînt aplicate în mod forțat la viața categorii din sfera artei, unde ele au un conținut precis și un loc unanim recunoscut? După părerea noastră acestor categorii le corespunde un conținut real, obiectiv: anumite aspecte și însușiri ale relațiilor sociale care pe lângă valoarea lor politică sau etică includ în ele și un *conținut estetic* care le face apte de a fi apreciate ca atare. Visînd la o societate nouă, mai bună, marele scriitor Cehov exprima plastic această idee: „Totul în om trebuie să fie frumos. Și sufletul, și trupul și îmbrăcămintea”. Istoria ne-a oferit pînă acum nenumărate exemple de frumusețe umană în strădania multimilenară a oamenilor de a stăpîni forțele stihinice ale naturii, în lupta aprigă pentru progresul social, în relațiile de prietenie, de dragoste, în comportarea față de tovarăși. În condițiile socialismului această frumusețe este frumusețea unor oameni liberi de orice exploatare, ceea ce permite ca ea să se manifeste în deplinătatea ei și pe toate planurile vieții sociale, aparținînd unei întregi societăți.

Socialismul, înfăptuind saltul istoric al omenirii din domeniul necesității în cel al libertății și creînd pentru prima dată posibilitatea dezvoltării libere și nestingherite, în *proporții*

¹ K. Marx — F. Engels, *Ideologia germană*, în *Opere* vol. 3, Editura Politică, București, 1958, p. 38.

de masă, a esenței umane dă naștere unor relații sociale care sînt precumpănitor frumoase. Desigur, vorbind despre frumusețea vieții noastre, a relațiilor sociale socialiste, ar fi greșit să ne închipuim că a dispărut urîtenia ca expresie a rămășițelor vechiului în viață, în conștiința oamenilor, dar, după cum ne vom strădui să demonstrăm în capitolul de față, frumosul ocupă locul principal în estetica relațiilor sociale socialiste. De asemenea, dacă în studiul de față se va vorbi despre relațiile sociale prin prisma valorilor lor estetice, ar fi neștiințific și profund greșit să se piardă din vedere că aceste relații sînt economice sau politice și etice, că esteticul lor nu există sub o formă „pură”, ci *implicit*, aparținînd acestora.

Trebuie subliniat că însăși cercetarea problemei esteticii relațiilor sociale socialiste este cerută în mod necesar în condițiile actuale, deoarece, după cum se sublinia la Congresul al IX-lea al P.C.R., relațiile de producție socialiste s-au generalizat în întreaga economie, ceea ce face ca ele să dobîndească frumusețe, măreție pe un plan larg *născîndu-se în proporții de masă* și o atitudine estetică conștientă, capabilă să valorifice pozitiv sau negativ complexitatea aspectelor estetice ale vieții sociale. „Critica n-a smuls florile imaginare care împodobeau lanțurile pentru ca omenirea să continue să ducă povara lanțurilor lipsite de orice fantezie și bucurie, ci pentru ca, azvîrlindu-și aceste lanțuri, să culeagă floarea vieții”¹, arată Lenin. Educația estetică socialistă trebuie să dezvolte la oameni nu numai capacitatea de a se bucura de frumusețea operelor create de om prin muncă sau prin creația artistică, ci și priceperea de a vedea și înțelege estetica raporturilor dintre ei, de a culege floarea vieții.

I. Valențele estetice ale relațiilor sociale

În viața socială oamenii se conduc în ultimă instanță după interese economice, care determină și pe cele politice sau etice și nu vom putea descoperi un „sens estetic” în afara acestora.

¹ V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. I, Editura Politică, București, 1960, pp. 227—228.

Mai mult chiar, se poate spune că, în genere, atunci când este vorba de relațiile dintre oameni, se justifică din punct de vedere estetic ceea ce corespunde în primul rînd acestor interese, că esteticul, deși relativ detașat de solul economic, nu este absolut independent de el și nu există decît în cadrul unor atitudini sau fapte politice sau etice. Specificitatea esteticului în acest caz nu va putea fi găsită deci în existența unor trăsături „pur” estetice, ci în anumite însușiri proprii atitudinilor și faptelor umane, care prin natura lor sînt politice sau etice.

Precizarea acestui fapt este necesară cu atît mai mult cu cît, pentru unii, estetic este tocmai ceea ce neagă orice contingență cu ceea ce ei numesc „viața prozaică”, încercînd să opună astfel ca termeni antagonici frumosul cu utilul, binele sau justețea. Desigur uneori frumosul ne apare în relațiile sociale tocmai prin înfruntarea calculului bănesc meschin sau a interesului politicianist, dar prin aceasta atitudinea umană adoptată nu încetează să exprime o anumită poziție economico-socială și să slujească anumitor idealuri politice sau etice. O asemenea situație există și în condițiile socialismului cînd eliberarea de exploatare, bunăstarea și fericirea maselor fac ca acestea să nu mai fie subordonate tiraniei condițiilor economice iar viața lor să poată fi închinată celor mai nobile idealuri, ceea ce nu înseamnă însă că atitudinile și faptele lor încetează să fie determinate, în ultimă instanță, de baza economică a societății sau că ele ar fi neutre sub raport politic și etic. De altfel, după părerea noastră, prejudecata unora după care esteticul nu poate fi pus în legătură în nici un fel cu viața cotidiană izvorăște și dintr-o confuzie: vorbind despre „economic” ei se gîndesc la venituri și cheltuieli și admit teza materialist-vulgară după care idealurile trec prin stomac, neînțelegînd că sensul materialist istoric al termenului se referă la o anumită poziție socială de clasă, a individului.

Nașterea și dezvoltarea esteticului relațiilor sociale are loc într-un proces de asimilare și interferență cu politicul și eticul, existînd într-o indisolubilă interacțiune. După cum subliniază Ion Ianoși „legăturile dintre valorile umane au fost întotdeauna strînse, interdependența lor devenind mai organică azi, cînd toate eforturile sociale sînt prinse într-un focar,

vizează aceleași obiective, sînt conduse de un clarvăzător și unic stat-major. Astfel valorile estetice pot fi concepute numai în indestructibilă unitate cu cele politice și etice, iar pe de altă parte o anumită calitate estetică se îmbină adesea cu alte calități. Eroismul este mai întîi un fapt politic și o manifestare morală, detectarea laturii sale specific-estetice constituie o operație complexă, care necesită subtile instrumente științifice și o fină intuiție artistică. Tragicul în vremea noastră este de obicei eroic, comicul presupune un ideal viguros — nu numai în subtext ci și explicit — frumosul îmbracă de multe ori forme sublime”¹. Totuși interacțiunea și interferența nu înseamnă coincidență. Nu orice atitudine politică sau etică este și estetică, omenirea fiind aceea care creează în decursul dezvoltării istorice posibilitatea extrapolării lor și în domeniul esteticului. Ce determină transformarea acestei posibilități în realitate? Constituirea și lărgirea sferei raporturilor estetice dintre om și realitate, existența unor aspecte ale vieții sociale care sintetizînd într-o modalitate specifică semnificații umane ample răspund necesității sociale de a cunoaște și valorifica multilateral lumea înconjurătoare.

În multitudinea de aspecte ale vieții pot fi întîlnite fapte și atitudini care bucurîndu-se de o cvasiunicitate sînt în același timp exemplare, în sensul că includ în ele semnificații bogate, proprii unui număr mare de aspecte ale vieții (cvasiunicitatea nu trebuie înțeleasă numeric în sensul că faptele și atitudinile respective sînt puține, aproape singulare, ci că fiecare din ele este unic în felul său, exprimînd semnificativul într-o *modalitate proprie*). În felul acesta, în situații particulare este exprimat cu „tipicitate” generalul, trăsăturile acestuia fiind concentrate în faptul sau atitudinea exemplară ca într-un focar. Astfel, trăsăturile generale, existente într-o formă difuză în numeroase situații, apar aici ca într-o „ogîndă”, cu însușiri „reflectorii” (desigur nu este vorba de reflectarea realității de către om, ci de faptul că în unele fenomene ale realității semnificațiile umane transpar mai direct).

¹ Ion Ianoși, *Socialismul și valorile estetice*, în „Gazeta literară” din 18 ianuarie 1961.

Este însă exemplaritatea o însușire exclusiv estetică? Ideile politice, etice sau religioase și valorile corespunzătoare nu sînt la rîndul lor exemple de urmat, modele? După părerea noastră, datorită expresivității sale esteticul realizează o selecție chiar în rîndul faptelor și atitudinilor exemplare și se adresează sintetic sensibilității, afectivității și rațiunii umane ca un „model al modelului”. În cazul esteticului deci avem de-a face cu o „exemplaritate de gradul al doilea” în sensul că valorile estetice, prin perfecțiunea și caracterul lor intuitiv pronunțat, apar reliefate în rîndul celorlalte valori, devenind un „etalon” pentru ele. Spunînd că esteticul devine „unitate de măsură” sîntem departe de a „estetiza” realitatea sau de a stabili o ierarhie. Specificul său îi acordă însă un loc aparte în rîndul valorilor, deoarece prin caracterul lor reflectoriu, valorile estetice le reprezintă și le pot impune conștiinței cu o forță sporită. Vom numi această exemplaritate de gradul al doilea „tipicitate a vieții”. Atitudinea sau faptul tipic dobîndește prin aceasta capacitatea de a simboliza, de a exprima plastic și într-o formă cristalizată ceea ce este caracteristic multitudinii de aspecte ale relațiilor sociale. Acest lucru face ca asemenea fapte și atitudini să se bucure de forță de sugestie și să se impună conștiinței. Această capacitate de a simboliza, de a întruchipa expresiv diversitatea în unitate, parcă reflectînd-o, caracterizează, după părerea noastră, valoarea estetică a relațiilor sociale, fie că este vorba de frumos sau sublim, de tragic sau comic.

Deși în această privință lucrurile sînt departe de a fi clarificate pînă la capăt în știința esteticii, ni se pare grăitor în sprijinul acestui punct de vedere faptul că filozofii marxiști — eticieni și esteticieni — sînt în general de acord să considere *binele* drept o categorie „pur” etică și *eroicul* drept una etico-estetică. De ce? Desigur binele moral, în anumite situații, capătă valențe estetice. Eroicul, bucurîndu-se prin definiție de însușirea de a reflecta într-un fapt unic o bogăție de sensuri, este însă întotdeauna nu numai o categorie etică, ci și una estetică. Iată — în acest caz — că mai mult sau puțin conștient „plusul” care face eticul să fie și estetic este găsit în acest caracter tipic, care acordă faptelor și atitudinilor umane însușirea de a exprima plastic semnificativul.

S-ar putea obiecta că dacă esteticul relațiilor sociale aparține doar cazurilor tipice, problema specificității sale s-ar reduce la o determinare cantitativă (din multitudinea de aspecte ale vieții doar unele sînt și estetice). Atunci însă cînd faptul unic are valoare de simbol ridicîndu-se la *expresiv*, aceasta îi acordă o calitate nouă, deosebindu-l de masa de fapte și atitudini care „nu spun nimic”, în afară de faptul că se reprezintă pe sine. Ni se pare de pildă că inițiativa maiștrilor și muncitorilor care părăsind brigăzi fruntașe au preluat conducerea unora codașe are nu numai o valoare etică, ca atitudine conform cu principiile morale socialiste, ci și una estetică, deoarece în acest fapt unic s-au oglindit semnificativ aceste principii, ceea ce a și potențat forța lui de exemplu. S-ar putea spune în acest sens că sînt estetice mai ales acele atitudini etice care pot deveni *ideali ale idealurilor* care se află deci cu un pas înaintea atitudinilor caracterizate doar prin corectitudine¹. Atribuim însă valoare de frumusețe, tragism, ridicol numai în situații excepționale, ieșite din comun? Negăm oare existența însușirilor estetice în viața cotidiană? Bineînțeles că nu. Situațiile ieșite din comun nu sînt întotdeauna semnificative, iar esteticul poate fi întîlnit atît în faptele și atitudinile obișnuite, cît și în cele excepționale, atunci cînd acestea sînt „tipice”. Faptele confirmă un asemenea punct de vedere. Un om în pericol de înec se află într-o situație excepțională, dar străduințele sale de a se salva nu au ca atare o valoare estetică, deoarece nu simbo-

¹ Subliniind caracterul anticipativ al esteticului față de etic în condițiile noastre, s-ar putea crede că în domeniul relațiilor sociale are valoare estetică doar ceea ce apare pentru prima dată. Marile acțiuni de muncă voluntară pe șantierele naționale Bumbesti—Livezeni, Salva—Vișeu din anii 1947—1948 au reprezentat atitudini valoroase din punct de vedere estetic, iar munca voluntară devenită mișcare de masă în condițiile noastre și-a pierdut oare acest caracter? O dată cu transformarea idealului în realitate, cu multiplicarea atitudinii estetice în sute de mii de exemple aceasta și-a pierdut valențele estetice? Fără îndoială că nu, dar e limpede că în condițiile de astăzi asemenea atitudini apar estetice nu datorită faptului că exprimă pentru întîia oară o trăsătură etică nouă, ci pentru că simbolizează transformarea ei într-o atitudine de masă profund caracteristică societății noastre. Cred că cuvintele lui Gorki „estetica este etica viitorului” exprimă tocmai un asemenea fenomen.

lizează nimic, ci reprezintă doar o reacție a instinctului său de conservare. Atunci însă când, în lupta cu forțele dezlănțuite ale naturii, în eforturile depuse pentru descoperirea tainelor acesteia, între oameni apar relații de întrajutare și ei reușesc să „depășească” simplele reacții biologice înnobilând astfel actele lor prin frumusețea telurilor luptei avem de-a face cu atitudini simbolice pentru ceea ce înseamnă umanism în concepția noastră și prin aceasta ele dobândesc și valențe estetice. Pe de altă parte atitudinea politicoasă față de persoanele în vîrstă nu reprezintă de loc un caz excepțional, ieșit din comun și totuși pe bună dreptate politetea poate fi considerată un barometru estetic al relațiilor obișnuite dintre oameni. De ce? Nu numai pentru că ea reprezintă o manifestare în viața de toate zilele a normelor moralei noastre, ci pentru că atitudinea politicoasă are capacitatea de a întruchipa sensibil aceste norme.

Uneori atitudinile și faptele de viață sînt atît de expresive, încît oamenii respectivi devin prototipuri ale eroilor literari, surse de inspirație directă pentru scriitori și artiști în general. Alteori, eroi literari ai unor opere cunoscute își încep o a doua viață și-și găsesc noi reprezentări și corespondenți în realitate. Scriitorul Paul Anghel povestește în cartea sa *Victoria Olina* despre doi colectivști, porecliți în sat Nagulnov și Ceapaev, datorită asemănării lor cu cunoscuții eroi literari ai lui Șolohov și Furmanov. Fără îndoială porecla nu s-a născut cu totul întîmplător și evident ea presupune o apreciere politică, etică și estetică a relațiilor sociale cotidiene. În acest caz este evidentă influența artei asupra vieții, faptul că imaginea artistică este folosită în viața de fiecare zi ca un criteriu de apreciere estetică a relațiilor sociale. Trebuie precizat deci că dacă valorile estetice ale realității și cele ale artei sînt incommensurabile, ele fiind de un alt tip, ele nu pot fi despărțite în mod absolut, așa cum pare să sugereze Lucian Blaga, arătînd că există „valori estetice care se constituiesc în orizontul lumii date de valori estetice care se constituiesc în orizontul misterului”¹.

¹ Lucian Blaga, *Artă și valoare*, Editura Fundațiilor, București, 1939, p. 35.

Se mai pune o întrebare: „tipicitatea” poate apărea pe toate tărîmurile vieții sociale? Teoretic vorbind, nu există domeniu al relațiilor umane în care să nu găsim fapte și atitudini semnificative, capabile de a impresiona conștiința estetică. Sîntem totuși de părere că anumite trăsături ale realității sociale sînt cu *precădere* bogate în valențe estetice, deoarece prin natura lor fac posibilă în mai mare măsură apariția situațiilor tipice. Este vorba de acele trăsături ale relațiilor sociale în care lupta pentru dezvoltarea nestînjinită a esenței umane se exprimă în formele cele mai concentrate și în care cel mai adesea faptele și atitudinile oamenilor cristalizează momente semnificative ale străduinței patetice de realizare a omenescului din om. Izvoare de valori estetice sînt în acest sens plenitudinea vieții, capacitatea creatoare, libertatea, dinamismul și armonia și altele. Fără îndoială asemenea trăsături ale relațiilor sociale trebuie înțelese concret istoric și după cum s-a arătat ele generează valori estetice numai în situații tipice, cercetarea lor mai amănunțită fiind un argument convingător în favoarea admiterii existenței valorilor estetice nu numai în artă sau în natură, ci și în viața socială.

Originea eminamente socială a esteticului reprezintă de asemenea un argument în favoarea existenței valorilor estetice ale vieții sociale. În viața cotidiană, atunci când anumite lucruri (atitudini, acte, obiecte etc.) s-au dovedit necesare vieții, oamenii au căutat să le reliefeze, să le pună în lumină pentru a le da mai multă greutate. În multitudinea de acte și atitudini umane, unele exprimau expresiv ceea ce le era semnificativ și prin aceasta îndeplineau ele însele o asemenea funcție estetică, deoarece se bucurau de capacitatea de a se evidenția și impune conștiinței. În anumite situații însă forța „grăitoare” a faptelor și atitudinilor umane nu era suficientă. În procesul practicii sociale oamenii le-au selectat pe acelea care se bucurau de asemenea însușiri și le-au organizat într-o compoziție, au creat un ceremonial ale cărui funcții estetice erau de astă dată rodul unei intenții conștiente. Festivitățile de tot felul nu se identifică cu viața cotidiană, ci sînt momente reprezentative ale acestora, menite să le dea mai mult relief și culoare. În cazul ceremoniilor ritualul, formele exterioare sînt acte reflectorii în sensul propriu-zis al cuvîntului, deoa-

rece ele au funcția estetică de a oglindi anumite aspecte ale relațiilor sociale, transfigurându-le, ceea ce le aduce la hotarul dintre realitate și artă. Intervine aici *selecția conștientă și organizarea* momentelor din viață, în așa fel încât ele să se închege într-o *compoziție*, care să pună în lumină în modul cel mai pregnant cu putință ceea ce este reprezentativ în cadrul relațiilor sociale. Ceea ce caracterizează însă ceremoniile vieții sociale este faptul că această compoziție se realizează cu ajutorul *elementelor vieții însăși* și nu din imaginile ei. Pe parcursul complicării vieții sociale, al dezvoltării relațiilor estetice dintre om și realitate, asemenea ceremonii, care inițial făceau parte integrantă din procesul de producție, au dobândit o existență autonomă, iar rezultatele fanteziei concretizate în imagini (desene, cîntece, dansuri etc.) capătă și o viață proprie, în afara rolului pe care îl jucau în ceremonia respectivă. Apare arta. Desigur acest proces este aici mult simplificat, iar esteticul propriu celor trei domenii (realitatea ca atare, ceremoniile vieții sociale, arta) nu poate fi identificat. Nu este locul să insistăm aici asupra specificului artei ca formă superioară, concentrată, a relațiilor estetice dintre om și realitate, dar admitînd existența valorilor estetice în artă, nu există nici un motiv ca ele să fie izgonite din sfera realității. Oamenii intră în relații estetice cu tot ce-i înconjură și deosebirea dintre valorile artei și cele ale realității — desigur extrem de mare, deoarece natura obiectivității lor este de un tip diferit — nu este un argument pentru a nega existența celor din urmă. De altfel, admitînd că arta este reflectare și că ea are un conținut obiectiv, pe ce bază am putea susține existența frumosului, sublimului, tragicului sau comicalului în artă dacă în realitate acestea lipsesc. Este realitatea (naturală și socială) neutră din punct de vedere estetic? Înaintea existenței societății, a practicii umane desigur că da. O dată însă existentă, societatea făurește valori în toate domeniile și a crede că valorile estetice sînt autentice doar în artă, în timp ce în realitate se poate vorbi de ele doar „metaforic” este neîntemeiat. Rămîne să examinăm acele însușiri și aspecte ale realității care sînt bogate în valențe estetice și care fac posibilă valorificarea lor ca atare.

1. Plenitudinea vieții

În ce constau valențele estetice ale realității sociale? În primul rînd credem că poate dobîndi valoare estetică ceea ce exprimă *plenitudinea vieții umane*, adică acele manifestări de viață (atitudini, relații) în care aceasta apare în pulsația ei vie, în bogăția și complexitatea ei, în dezvoltarea ei dinamică.

Atitudinea estetică umană se dezvoltă pe baza unor asemenea manifestări care au forța de a se adresa în mod sintetic senzorialității, afectivității și rațiunii umane tocmai datorită valențelor lor multiple, datorită faptului că „aduc aminte de viață” în cele mai diverse înfățișări ale ei. Trăirea vieții în complexa ei intensitate, participarea plenară a omului cu întreaga lui personalitate, dinamismul, care au în primul rînd un sens moral, nu înseamnă întotdeauna frumusețe. Cultul reacționar al forței „supraomului” care-și descătușează energia prin distrugere, asasinat sau război, acel „*vivere pericolosamente*” al fasciștilor italieni, presupun și ele intensitate, participare dinamică, dar din punct de vedere estetic aprecierea umană le valorifică drept profund urîte, datorită naturii lor politice și etice reacționare.

Plenitudinea vieții nu este deci o categorie abstractă, spațială și atemporală. Orînduirea bazată pe exploatare, generînd înstrăinarea omului de propriul său produs, dă naștere și unei înstrăinări a individului față de relațiile sociale, care reprezintă produsul înconștient al acțiunilor și atitudinilor sale. Nefiind în stare să surprindă esența relațiilor sociale, să înțeleagă natura lor, necunoscînd legile obiective de dezvoltare care le guvernează (cu excepția proletariatului conștient, înarmat cu învățătura marxist-leninistă), omul se recunoaște doar în parte în ele, se poate bucura doar de unele laturi ale lor, poate avea deci și o atitudine estetică cu o sferă de cuprindere mai îngustă, mai limitată.

Socialismul, eliberînd omul de exploatare, face să dispară și premisele obiective ale înstrăinării sale față de relațiile sociale în care trăiește. Prin aceasta realitatea socială devine mai aptă spre a fi valorificată — între altele și estetic — iar dezvoltarea conștiinței socialiste a maselor lărgeste sfera

de cuprindere estetică a realității, amplifică capacitatea lor de a valorifica relațiile sociale, potențează și dezvoltă în profunzime atitudinea estetică față de realitate în general, față de relațiile dintre oameni în special.

Înțelegerea apariției și dezvoltării atitudinii estetice a oamenilor față de raporturile dintre ei este de aceea de neconceput în afara transformărilor complexe care au loc pe planul conștiinței. După cum se arăta la Congresul al IX-lea al P.C.R. „Ca urmare a transformărilor care au avut loc în viața materială a societății, precum și a muncii ideologice și politico-educative desfășurate de partid, s-au produs mari schimbări în profilul spiritual al oamenilor muncii. Ideile socialismului științific au pătruns adânc în conștiința maselor; obiectivele politicii partidului sînt pe deplin împărtășite de întregul popor, care muncește cu elan și convingere pentru îndeplinirea lor. Devotamentul față de cauza socialismului, avîntul în muncă, energia și abnegația în îndeplinirea sarcinilor, înaltul spirit de răspundere față de îndatoririle sociale, activa participare la rezolvarea problemelor obștești, frăția indestructibilă dintre oamenii muncii de diferite naționalități, au devenit trăsături caracteristice ale constructorilor societății noastre socialiste”¹. Asemenea modificări se înscriu toate pe linia umanismului socialist și o dată cu dispariția misterului care ascundea relațiile dintre oameni, prezentîndu-le ca relații între lucruri, se deschid noi perspective pe linia înțelegerii și construirii conștiinței a raporturilor dintre oameni, în conformitate cu cerințele legilor obiective ale socialismului.

Dacă realitatea socială îi apare omului „peste tot” ca realitate umană, asta nu înseamnă însă că el o valorifică estetic în întregime ei. Așa cum am arătat, pot fi valorificate estetic numai acele manifestări care oglindesc expresiv plenitudinea vieții, care prin aceasta reușesc să impresioneze, să provoace o emoție estetică vie, să pună în vibrație sensibilitatea umană. Trebuie subliniat faptul că esteticul se manifestă prin creșterea simțitoare a ponderii elementului afectiv, că pentru a trezi

¹ Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.*, p. 81.

o atitudine estetică nu este suficientă simpla înregistrare a datelor senzoriale sau constatarea rațională rece.

Apare evident că omul nu valorifică ca estetice absolut toate atitudinile și relațiile umane, ci doar acelea în care — ca într-o oglindă — el „se recunoaște” pe sine în deplinătatea forțelor sale, care, prin forța lor de sugestie, fac apel la cele mai intime resorturi ale conștiinței sale.

Valorile estetice ale relațiilor sociale nu se referă deci la totalitatea aspectelor vieții, în așa fel încît să se poată trage concluzia — cum o face G. Santayana — că „orice dorință, oricît de capricioasă, reprezintă un anumit interes momentan și parțial care are la bază o valoare sigură și inalienabilă”¹. Valorificarea estetică a întregii realități este desigur teoretic posibilă, conștiinței umane i se impun însă în mod firesc acele fapte și relații sociale care exprimă *sugestiv* valențele estetice ale vieții, în timp ce lipsa tipicității împiedică integrarea celorlalte în câmpul atitudinii estetice.

Esteticul relațiilor sociale presupune raportarea acestora la om, la posibilitatea dezvoltării nestînjinite, plenare, a forțelor sale esențiale. Această trăsătură este caracteristică în general esteticului, dar atunci cînd este vorba de relații sociale ea exprimă măsura în care ele permit, fac posibilă în cadrul lor, dezvoltarea omului în toată bogăția însușirilor și complexitatea sa. În practica socială nu există fenomene ale realității, indiferente din punct de vedere social, neraportate la scopurile dezvoltării sociale a omenirii. Aceasta constituie sursa obiectivității calităților estetice sau a valorilor estetice a fenomenelor realității. Cu alte cuvinte, frumosul are la bază valoarea socială pozitivă a fenomenelor, condiționată de raportarea lor obiectivă, generată de societate, la viața omenirii ca gen. Cînd este vorba de relațiile sociale această raportare se face față de sensul obiectiv de dezvoltare, față de direcția care permite desfășurarea plenară, tot mai largă a esenței umane.

Dezvoltarea esenței umane înseamnă dezvoltarea *tuturor* calităților și facultăților sociale umane la toți indivizii, pe

¹ G. Santayana, *Winds of Doctrine, and platonism and the spiritual life*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1957, p. 146.

toate planurile. (Bineînțeles esența umană nu trebuie înțeleasă ca un *dat* etern, imuabil, ea capătă un conținut concret-istoric și o amprentă specifică în fiecare etapă a dezvoltării istorice.)

Orînduirile bazate pe exploatare și îndeosebi orînduirea capitalistă au frînat pe cele mai diverse căi dezvoltarea esenței umane, deși acest proces s-a desfășurat legic pe măsura evoluției sociale. Și totuși cîte talente și aptitudini au fost lipsite de posibilitatea de a se dezvolta în condițiile exploatarei. Efectele negative ale unei diviziuni a muncii duse la extrem în condițiile orînduirii capitaliste, unilateralizarea personalității umane unite cu subordonarea întregii existențe față de „grija zilei de mîine” au sărăcit nespuse de mult universul sufletească al oamenilor. Cu tot progresul tehnicii și dezvoltarea generală a civilizației, condițiile orînduirii exploatare țineau în jug dezvoltarea personalității umane făcînd necesară revoluția socialistă, care să-l repună pe om în condiția sa umană.

Socialismul, deschizînd cîmp liber dezvoltării multilaterale și îmbogățirii permanente a esenței umane, desființînd orice înstrăinare și mistificare, face ca relațiile omului cu lumea să fie relații cu adevărat umane și realizează astfel un salt calitativ hotărîtor față de capitalism.

În aceste condiții individul „își însușește esența multilaterală într-un mod multilateral, deci ca un complet”, deoarece comunismul desființînd proprietatea privată permite o „reală luare în stăpînire a esenței omenești de către om și pentru om”. Avem de-a face cu o „revenire completă a omului, săvîrșită conștient și în cadrul întregii complexități a dezvoltării de pînă acum la starea de om *social*, cu alte cuvinte de om uman”¹. Luarea în stăpînire a esenței umane de către om înseamnă posibilitatea ca talentele și aptitudinile indivizilor să se dezvolte liber, ca omul să se dezvolte multilateral, plenar, autodepășindu-se. Socialismul este prima orînduire care creează, pe scară de masă, posibilitatea realizării valorilor

¹ K. Marx, *Manuscrise economico-filozofice* (1844) (I III, pp. 127—129), în K. Marx—F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., București, 1953, p. 109.

umane, a împlinirii acestora. Această posibilitate se naște din faptul că, în urma realizării unei baze economice unitare și a dispariției contradicțiilor antagoniste, între indivizi se constituie o comunitate de interese, care joacă un uriaș rol stimulator în realizarea personalității umane, colectivitatea în ansamblul ei promovînd valorile ce o exprimă. După cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu: „Societatea socialistă a creat comunitatea reală de interese a tuturor cetățenilor, le-a asigurat drepturi și posibilități egale de afirmare și dezvoltare”¹. Fără îndoială drumul de la această posibilitate către înfăptuirea ei marchează în fiecare caz individual o traiectorie proprie, nu lipsită de contradicții, iar în nivelul pe care acest proces îl atinge au un cuvînt de spus și însușirile naturale ale indivizilor. Ceea ce este definitoriu însă pentru acest drum în ansamblul său este faptul că premisele sociale nu numai că sînt egale pentru toți indivizii, dar reprezintă în ansamblul lor o ambianță de natură să provoace ea însăși energii și aptitudini creatoare.

Viața socială bogată a patriei noastre este un exemplu elocvent în acest sens. Milioanele de oameni ai muncii în trecut făuritori anonimi ai istoriei au devenit astăzi constructori conștienți, conducători ai propriului lor destin iar în muncă, în participarea la treburile obștești, în viața științifică și artistică au apărut și s-au dezvoltat larg capacități și talente care altădată ar fi rămas pe vecie necunoscute.

Prin urmare relațiile sociale capătă valențe estetice în condițiile socialismului ca urmare a faptului că transformările petrecute în existența socială creează temelia obiectivă a unei vieți bogate, intense, dinamice, puse în plenitudinea ei în slujba dezvoltării progresive a societății. Forța cu care relațiile sociale determină emoții, sentimente estetice, este dată de măsura în care ele exprimă în mod expresiv plenitudinea vieții, permițînd manifestarea multilaterală a vieții umane, în care ele fac ca „omul să fie om și relația sa cu lumea o relație omenească” (Marx).

¹ Nicolae Ceaușescu, *Partidul Comunist Român continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mișcării muncitorești și socialiste din România*, Ed. Politică, București 1966, p. 68.

2. Creativitatea

Creativitatea, independent de domeniul în care are loc (muncă productivă, artă, știință sau într-un sens mai larg creație istorică), este de asemenea o trăsătură a relațiilor sociale bogată în valențe estetice, pentru că exprimă străduința patetică de realizare a omenescului, în luptă cu greutățile și piedicile pe care le generează însuși mersul istoric al umanității, progresiv dar profund contradictoriu. Creativitatea ca trăsătură a relațiilor sociale este aptă de a fi valorificată estetic, deoarece solicită cu deosebire — prin natura sa — aprecierea ei ca frumoasă sau urâtă, în legătură cu scopul urmărit și rezultatele obținute. Ea se constituie însă ca valoare în practica socială numai în măsura în care faptele sau atitudinile respective sînt semnificative, se caracterizează prin „tipicitate vieții“, punct de plecare al creării tipicului artistic. Creația pusă în slujba unor țeluri nobile, realizarea acestora pe linia legilor progresului social vor fi generatoare de valori pozitive, în timp ce scopurile antiumane și retrograde, ca și realizarea lor, sînt temelia valorilor estetice negative. Numai o conștiință bolnavă poate numi frumoase distrugerea, barbaria, crima, în fapt asemenea fenomene sînt profund urîte pentru că reprezintă creația nimicită sau acțiunile contrare ei.

Lupta pentru progres este caracterizată de acea pulsație vie care este proprie oricărei *creații omenești*. Imobilitatea nu poate fi nici frumoasă, nici urâtă; omul nu poate deveni frumos în afara oricărei activități; pentru ca frumusețea umană să se poată reliefa, purtătorul ei trebuie să desfășoare o activitate în care să-și poată afirma cît mai integral personalitatea.

Creativitatea reiese cu o excepțională vigoare în lupta socială îndreptată împotriva exploatării, pentru construirea unei societăți noi, libere, reprezentînd un izor excepțional de valori estetice pozitive. Istoria omenirii cunoaște nenumărate exemple de atitudini sublimе, manifestate în bătăliile de clasă, în războaiele drepte de apărare împotriva cîmpitorilor, pe fronturile luptei pentru victoria celei mai drepte orînduirii — orînduirea socialistă.

Semnificativ în această direcție este drumul glorios al poporului nostru a cărui luptă revoluționară și democratică de-a lungul veacurilor ca și ale cărui tradiții muncitorești și socialiste au fost trecute în revistă cu prilejul celei de a 45-a aniversări de la înființarea P.C.R. Evidențiind continuitatea luptei pentru progres a poporului nostru în expresia ei superioară — lupta comunistilor — tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: „Partidul comunist este continuatorul luptelor seculare duse de poporul român pentru neatîrnarea țării, pentru formarea națiunii române și a statului național unitar, pentru accelerarea progresului social și înaintarea României pe calea civilizației“¹. Numeroasele fapte de eroism ale comunistilor care și-au jertfit viața în lupta pentru victoria socialismului sînt pline de grandoare și prin caracterul lor expresiv se înscriu ca valori estetice dintre cele mai înalte.

Socialismul, care desființează exploatarea omului de către om, înlătură acele obstacole pe care le ridică în calea acestui proces antagonismul de clasă, progresul social realizîndu-se prin permanenta luptă dintre nou și vechi. Această situație permite pentru prima oară descătușarea largă a nemăsuratei energii creatoare a omului în cele mai diverse domenii de activitate.

Ar fi deci greșit să se creadă că esteticul se manifestă numai în creația istorică, de amploare, la scara întregii societăți sau exclusiv în atitudinile pline de sacrificiu și eroism puse în slujba idealurilor majore ale societății. Fără îndoială asemenea momente reprezintă culmi ale frumuseții umane, și ele au uneori un caracter tragic.

O faptă valoroasă din punct de vedere estetic se poate înfăptui și în munca cotidiană a omului, în lupta sa împotriva stihiei: omul supune voinței sale natura, silind-o să servească țeluri superioare. În lupta pentru victoria socialismului și comunismului pot avea valoare estetică, atunci cînd sînt exprimate în fapte și atitudini *semnificative*, eroismul coti-

¹ Nicolae Ceaușescu, *Partidul Comunist Român continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mișcării muncitorești și socialiste din România*, Ed. Politică, București 1966, p. 5.

dian al muncii, înfruntarea cu forțele naturii, relațiile din cadrul colectivului, tocmai pentru că *omului îi sînt solicitate calitățile sale specific-umane, pentru că el trăiește în deplinătatea vieții sale creatoare cu dorința de a da ceea ce e mai bun în sine și cu posibilitatea de a o face cu demnitate.*

Capacitatea creatoare iese la iveală cu pregnanță în principala sferă a activității umane — munca — în jurul căreia se concentrează marea multitudine a relațiilor sociale de altă natură.

Munca omenească a reprezentat din totdeauna una din laturile fundamentale ale relațiilor dintre oameni, deoarece însăși asigurarea traiului de fiecare zi o făcea absolut necesară pentru marea majoritate a societății, în scopul unei desfășurări normale a producției. „E drept că și animalul produce, arăta Marx. El își clădește un cuib, locuiește ca albina, furnica etc. Însă produce numai ceea ce îi trebuie nemijlocit pentru el sau puii săi; el produce unilateral, în timp ce omul produce universal; el produce numai sub imperiul necesității fizice și produce cu adevărat abia atunci cînd se eliberează de ea; animalul se produce numai pe sine însuși, în timp ce omul reproduce toată natura; produsul animalului aparține nemijlocit trupului său fizic, în timp ce omul stă liber în fața produsului său. Animalul dă formă lucrurilor numai după măsura și necesitatea acelei *species* (specii) căreia îi aparține, în timp ce omul știe să producă pe măsura oricărei *species*, știind să dea întotdeauna obiectului măsura care-i este inherentă; de aceea omul dă formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului“¹. În citatul reproduș mai sus sînt redată sintetic trăsăturile specifice muncii: caracterul universal al producției, caracterul ei orientat, dirijat spre satisfacerea unor anumite necesități, posibilitatea omului de a se obiectiva în produsul său, producția în conformitate cu măsura inherentă și, de aceea, și pe baza legilor frumosului. Bineînțeles, aceste trăsături generale capătă un conținut concret-istoric în fiecare etapă de dezvoltare a societății, în anumite relații de muncă concrete și înstrăinarea generată de

¹ K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, pp. 45—46.

condițiile de exploatare limitează sau chiar împiedică realizarea lor.

Ceea ce trebuie subliniat, însă, este faptul că tocmai aceste trăsături fac posibilă, în momente și situații „tipice“, aprecierea muncii și a relațiilor ce se stabilesc între oameni și sub raport estetic, deși cu evidență scopul muncii este în mod precumpănit de natură utilitară iar relațiile dintre oameni reprezintă mai întîi de toate condiția elementară ca ea să poată avea loc.

Încercînd să stabilească, sub raport estetic, deosebirea dintre muncă și artă, G. Kunițîn arăta: „Bineînțeles că arta este, în esența ei, o activitate estetică iar munca urmărește, în esență, cu totul alte scopuri. Dar aceasta nu ne îndreptățește să afirmăm că în muncă trăsăturile estetice nu se situează la un nivel tot atît de înalt ca în artă“². Dacă vorbim de primordialitate e limpede că G. Kunițîn are dreptate: munca este primordială față de realitatea reflectată (artă). Dacă însă vorbim de nivelul atitudinii estetice în muncă și cel concretizat în opera de artă, credem că problema nu se mai poate pune astfel. Artă este o formă specializată a relațiilor estetice dintre om și realitate și, ca atare, superioară relației estetice dintre om și realitate stabilite în muncă. Munca și relațiile de muncă în care ea se desfășoară, prin natura lor, trebuie apreciate mai întîi sub raport economic și abia apoi, în măsura în care sînt tipice, sub raportul implicațiilor lor estetice.

Asta nu înseamnă, bineînțeles, că frumusețea muncii reale este inferioară muncii reflectate în artă, de altfel aici neexistînd posibilitatea unei asemenea comparații, deoarece este vorba de însușiri estetice de un tip deosebit. De asemenea, trebuie subliniat că frumusețea muncii libere, creația conștientă (la care îndeosebi se referă Kunițîn), este o trăsătură estetică fundamentală a realității noastre socialiste.

Cercetarea muncii obligă la distincția dintre actul muncii însuși, produsele sale și relațiile sociale în care are loc. Analiza noastră va lăsa la o parte produsele muncii, deoarece acestora le este destinat un capitol aparte. Abordînd lucrurile sub raport estetic, trebuie să remarcăm că nu întotdeauna — în

² G. Kunițîn, *Munca, arta, comunismul*, în „Kommunist“, 5/1962, p. 100.

toate perioadele de dezvoltare a societății omenești — munca și relațiile dintre oameni în muncă au fost apreciate și din acest punct de vedere. Nu putem însă ignora faptul că însăși munca omului, începînd de la izvoarele ei, este pătrunsă de elemente ale percepției artistice a lumii și ale creației artistice. De altfel, după cum se știe, izvorul artei se află în ultima instanță tocmai în munca umană, și la apariția ei ea nu reprezintă o entitate deosebită, făcînd parte din procesul muncii însăși, iar diferențierea s-a produs treptat, pe măsura complicării și diversificării vieții sociale, a relațiilor dintre oameni și a reflectării acestora în conștiință.

Încercînd să depistăm evoluția atitudinii estetice a omului față de muncă și a esteticii relațiilor umane în acest proces putem constata că ele au marcat în ansamblu o linie ascendentă deși nu lipsită de zigzaguri și contradicții.

Nu se poate spune însă că în condițiile asupririi crunte a proprietarilor de sclavi, feudalilor și capitaliștilor, frumusețea muncii a lipsit cu desăvîrșire, că ea nu a provocat niciodată satisfacții estetice oamenilor. În condițiile muncii înstrăinate însă, avînd drept unic imbold violența sau nevoia, atitudinea estetică față de muncă s-a dezvoltat extrem de puțin, a existat doar sub o formă de mlădițe, tocmai pentru că ea nu putea reprezenta un mijloc de realizare a omului, de obiectivare a forțelor sale esențiale decît pe un plan foarte îngust iar relațiile de muncă, datorită caracterului lor inuman, care încătușa forța creatoare a omului, purtau pecetea urîteniei. Și totuși, chiar și munca grea și epuizantă, ale cărei roade nu aparțineau producătorului direct, constituia un mijloc de creație. În istoria societății oamenii s-au afirmat și au rămas tocmai prin creațiile geniului uman, iar atitudinea estetică a însoțit nu o dată procesul muncii.

În orînduirile presocialiste dominantă a fost însă atitudinea utilitară față de muncă, iar frumosul își făcea loc cu greutate și nu arareori sub povara condițiilor mizere de viață și de muncă ale imensei majorități a producătorilor. Relațiile dintre cei ce munceau n-au inclus în societățile exploatare decît foarte rar și doar pe planul relațiilor personale elemente de frumusețe, deoarece la nivelul întregii societăți cooperarea în muncă între indivizi — în măsura în care avea loc — era

determinată automat de însuși cadrul social pe care-l oferea modul de producție, legăturile dintre oameni erau inconștiente și impuse de nevoia socială oarbă, neputîndu-se naște din voința și dorința liberă a indivizilor. Urîtenia muncii și a relațiilor de muncă în capitalism, tendința de a transforma muncitorii în simple instrumente de lucru lipsite de orice libertate și de a-i strivi sub apăsarea exploatarei cu formele ei inumane se datorau tocmai faptului că ele înăbușeau capacitatea creatoare a omului și încercau să stăvilească raporturile firești între cei ce colaborau în procesul muncii.

O dată cu victoria socialismului, desființarea exploatarei omului de către om aduce după sine și *eliberarea muncii de orice înstrăinare și mistificare și transformarea ei treptată, pe măsura construirii orînduirii comuniste în prima necesitate vitală ca manifestare superioară a capacității creatoare a omului*. Aceste transformări obiective dau naștere unor noi relații de muncă între oameni — stăpîni ai mijloacelor de producție — și unei noi atitudini față de muncă. În aceste condiții, contradicția existentă în orînduirile presocialiste între esența creatoare a muncii — izvor de frumusețe — și relațiile sociale, în care are loc, dispăre. Astfel *frumusețea procesului însuși al muncii se contopește cu frumusețea relațiilor sociale în cadrul cărora aceasta se efectuează*. Realitatea este o mărturie grăitoare a acestei contopiri arătînd cum în lupta pentru construirea socialismului, în munca de îndeplinire a planurilor economice, masele și-au desfășurat larg capacitatea creatoare, concretizată în sute de mii de invenții, raționalizări, în atitudinea înaintată în întrecerea socialistă, în lupta pentru economii și o productivitate sporită a muncii. Ritmul dezvoltării economice a țării noastre considerat în lume drept un miracol nu este numai rezultatul introducerii tehnicii noi, a unor mașini și utilaje perfecționate, ci el se datorește în primul rînd atitudinii înaintate a oamenilor muncii educați și îndrumați de partid în construirea unei noi societăți. Referindu-se la munca plină de eroism și abnegație a întregului nostru popor, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în raportul ținut la cel de-al IX-lea Congres al partidului, sublinia faptul că la creația socială conștientă participă acum masele cele mai largi avînd posibilitatea valorificării depline a potențelor lor creatoare.

Relațiile de muncă noi statornicite în viață au devenit bogate în valențe estetice, întrucât întrajutorarea reciprocă, spiritul de întrecere, mândria pentru profesiunea aleasă și conștiința utilității ei sociale le ridică pe un plan superior și permit obiectivarea în fapte și atitudini a idealurilor celor mai nobile. Locul atitudinii pasive și indifferente generate de urîtenia muncii în capitalism a fost luat de spiritul creator și dăruirea plină de pasiune și abnegație, bogate în frumusețe și măreție.

Continuînd să aibă în principal o finalitate economică, munca devine în socialism prin dispariția înstrăinării *tărîmul principal al manifestărilor libere a esenței umane, prin obiectivarea — în relațiile socialiste dintre oameni — a celor mai înalte și mai valoroase aptitudini și însușiri creatoare*. Capătă astfel o însemnătate mereu sporită atitudinea estetică față de muncă și față de tovarășii de muncă, rolul ei în formarea personalității umane crescînd extrem de mult.

Munca liberă reprezintă o *formă conștientă și colectivă a creației umane care se poate desfășura neîngrădită de nici un fel de piedici și pe toate planurile*. Creația în muncă devine astfel un izvor nesecat de satisfacții și bucurii estetice tocmai pentru că, datorită relațiilor socialiste în care se desfășoară, ea permite descătușarea aptitudinilor și talentelor, dezvoltarea tuturor facultăților specific umane. Relațiile socialiste de muncă transformă în genere creația individuală în creație colectivă sau — atunci cînd caracterul individual se păstrează — o integrează în creația de ansamblu a maselor, a poporului.

Bucuria creației în muncă e un izvor de simțăminte și emoții estetice nu numai pentru că stimulează inventivitatea și fantazia, permițînd crearea unor produse „perfect” adecvate scopului, dar și datorită subordonării ei unor teluri sociale superioare, trezind astfel o *atitudine pasionată, de „dăruire”, în slujba idealurilor poporului*, care concentrează în sine semnificații profunde, dobîndind astfel valoare „reflectorie”.

3. Armonia și starea de tensiune

Credem că valoarea estetică a relațiilor sociale se constituie și pe baza *armoniei și stării de tensiune* care sînt proprii diferitelor momente ale milenarei lupte pentru descătușarea esen-

ței umane, atunci cînd faptele și atitudinile respective reușesc să surprindă și să cristalizeze ceea ce este caracteristic acestui proces. Armonia ca și starea de tensiune ca momente ale luptei pentru victoria noului în relațiile sociale pot constitui — atunci cînd sînt semnificative — surse ale frumosului și ale sublimului, deoarece atît perfecțiunea în dinamismul devenirii, cît și cea realizată, trezesc un sentiment de plăcere estetică și admirație. În același timp, ciocnirea dintre termenii stării de tensiune, în funcție de natura ei, poate fi generatoare de comic sau tragic atunci cînd faptul singular are putere de simbol. Esența comicului în relațiile sociale rezidă în contrastul dintre aparență și esență, a cărui sesizare pe plan estetic generează o formă emoțională specifică de critică: rîsul. Atunci cînd în viață întîlnim atitudini și fapte ce se pretind noi, bune, frumoase dar în realitate au un caracter învechit, rău, urît, evident un asemenea contrast permite, pe plan estetic, valorificarea lor ca ridicole, comice. Sursa tragicului în relațiile sociale o reprezintă înfruntarea dintre termenii contradicției care se soldează cu pieirea sau distrugerea unor valori umane care ar fi putut să se realizeze, fie că este vorba de lupta pentru progresul social, de înfruntarea cu forțele nemiloase ale naturii sau de relații intime.

Desigur armonia, ca și starea de tensiune nu pot fi cercetate abstract, independent de nivelul la care sînt analizate relațiile sociale. În acest sens Jean Pucelle are dreptate cînd afirmă că „urmărind dezvoltarea relațiilor umane de la simplu la complex putem regăsi în fiecare tip de relații modul de valoare care îi este inseparabil”¹. Ideea este fertilă în sensul că discutînd, de pildă, la nivelul familiei, al micilor grupuri, al clasei sau al societății, armonia și lupta ca trăsături ale valorii estetice nu au același conținut și uneori nici chiar același sens. Atît că Pucelle nu se referă la relațiile reale, ci la „relațiile intersubiective” și nu reușește să sesizeze că, la nivelul clasei sociale, se produce nu numai modificarea de grad a complexității relațiilor umane, ci și una calitativă, determinantă în marea varietate a relațiilor sociale.

¹ Jean Pucelle, *Etudes sur la valeur*, I, *La source des valeurs*, Em. Vitte Editeur, Lyon, Paris, 1957, p. 29.

Societatea capitalistă nu cunoaște armonia în relațiile sociale dintre clase, așa cum pretind susținătorii teoriei „relațiilor umane”, apologeti ai unei lumi bazate pe exploatare. În societatea împărțită în clase antagoniste armonia este posibilă numai în interiorul aceleiași clase, dar și aici cu limite determinate de situația ei concret-istorică. Unitatea poporului în lupta pentru socialism și comunism exprimă din ce în ce mai pronunțat armonia socială socialistă, care departe de a fi încremenită, statică este dinamică, în permanentă devenire, realizându-se prin lupta dintre nou și vechi. În actuala etapă de dezvoltare a patriei noastre această unitate s-a ridicat pe o treaptă superioară și ea este fundamentală pentru însăși dezvoltarea noastră viitoare. Evidențiind acest fapt, raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R. arăta: „Unirea muncitorimii, țărănimii, intelectualității și celorlalte categorii de oameni ai muncii, fără deosebire de naționalitate, în jurul partidului, constituie factorul hotărâtor al marilor biruințe dobândite de poporul nostru. Întărirea continuă a acestei unități reprezintă garanția sigură a mersului nostru victorios înainte pe drumul socialismului”¹. Este vorba de armonia unor forțe sociale care au interese comune în lupta pentru atingerea aceluiasi țel, împotriva oricăror piedici și greutăți.

Armonia ca trăsătură a relațiilor sociale bogată în valențe estetice în condițiile luptei pentru socialism și comunism apare cu deosebire atunci când viața individului se îmbină armonios cu interesele colectivului, când realizarea idealului comunist reprezintă mobilul principal al activității omului.

Această armonizare dintre parte și întreg, dintre individ și societate se vedește elocvent în faptul că ea generează relații de muncă multilaterale și bogate. Tocmai în această bogăție, în îmbinarea dintre munca individuală și cea a întregului colectiv rezidă unul din cele mai însemnate izvoare ale frumuseții relațiilor socialiste de muncă. Este specific naturii umane ca munca individuală să se desfășoare într-un cadru larg, colectiv și ca finalitatea ei să depășească necesitățile

¹ Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.* p. 59.

strict individuale, punându-se în slujba intereselor sociale. După cum arăta Marx, „natura umană e construită astfel încât omul să poată atinge desăvârșirea numai muncind pentru perfecționarea contemporanilor săi, în numele folosului lor. Dacă omul lucrează numai pentru sine, el poate deveni un savant eminent, un mare înțelept sau un poet minunat, dar niciodată nu va putea deveni într-adevăr un om desăvârșit și mare”¹.

Realizarea concret-istorică a acestei cerințe specific umane are loc în mod diferit, în funcție de etapa concretă a dezvoltării sociale. Orînduirile bazate pe exploatare îngrădesc și limitează posibilitatea ca omul să muncească pentru folosul celorlalți semenii ai săi, dezvoltînd, în numeroase cazuri, tendința contrară.

Sursa esteticului relațiilor sociale socialiste nu rezidă exclusiv în armonia lor, ci, în același timp, în starea de tensiune proprie afirmării noului în ciocnire cu vechiul. Starea de tensiune, preocuparea activă pentru problemele de viață sînt străine atitudinii pasive, placide, de indiferență și presupun o frămîntare creatoare, neobosită. O calitate a comunismului, subliniată în Statutul P.C.R. ca o datorie și un drept, este și aceea de a folosi și stimula în întreaga sa activitate critica și autocritica, factor de seamă al dezvoltării societății noastre. „Nu e în firea comunistilor să se împace cu o atmosferă caldută, de îngăduință reciprocă, de cocoloșire a lipsurilor, care duce la stagnare, la frînarea inițiativei”² se arată în *Raportul cu privire la proiectul Statutului P.C.R.* prezentat la Congres subliniindu-se această continuă frămîntare spre mai bine împotriva a tot ce împiedică afirmarea frumuseții relațiilor dintre oameni. Lupta de opinii — pornind de la o bază comună — bătaia împotriva a tot ce este încă urît în relațiile dintre oameni, încercarea de a înlătura pieirea unor valori umane, sau distrugerea unor valori ce s-ar fi putut realiza, sînt și ele surse ale esteticului atunci când exprimă

¹ Karl Marx — F. Engels, *Izbrânite proizvedenii*, Moscova, 1956, p. 5.

² *Congresul al IX-lea al P.C.R.*, Editura Politică, București, 1965, p. 334.

sugestiv pulsația dinamică a vieții, tendința progresivă a dezvoltării.

Omul societății socialiste este frumos tocmai prin încadrarea sa armonioasă în colectiv (ceea ce nu numai că nu exclude, dar și presupune existența stării de tensiune), prin preocuparea sa nu numai pentru sine, ci și pentru tovarășii săi, prin ceea ce Lenin numea „sociabilitatea comunistă“.

Marea colectivitate socialistă presupune legături strânse între oameni, respectarea demnității celui alt, a liberei sale dezvoltări, ceea ce asigură realizarea armoniei pe un plan calitativ superior. Sentimentul și conștiința demnității umane nu aparțin individului izolat, trăind sub povara griji pentru ziua de mâine și în relații de subordonare față de reprezentanții claselor exploatare, ci sentimentul omului liber, legat organic de semenii săi, care-i consideră pe ceilalți oameni tovarăși, prieteni, frați. Tovărășia și prietenia au oferit de-a lungul istoriei nu puține exemple de frumusețe și măreție, ele au fost și sînt sursa unor bogate emoții și sentimente estetice.

Ele dobîndesc în condițiile înfloririi multilaterale a națiunii socialiste numeroase valențe și aspecte calitativ noi tocmai prin faptul că diferitele colectivități sînt organic legate între ele constituind colectivitatea mare pe care o reprezintă însăși societatea. Diversificarea și complicarea relațiilor dintre oameni, începînd de la cooperarea în muncă între întreprinderi și terminînd cu manifestarea solidară a aceleiași atitudini socialiste față de toate evenimentele vieții interne și internaționale, sînt dovezi elocvente ale ridicării pe scară națională a colectivismului. Valențele estetice sînt evidente în acest caz în măreția și amploarea procesului de integrare și unificare armonioasă a milioane de aspirații și interese individuale.

O pregnantă expresie a armoniei sociale socialiste o reprezintă și unitatea intereselor naționale și internaționale ale oamenilor muncii, faptul că patriotismul socialist presupune o atitudine internaționalistă. După cum se arăta în expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu, cu prilejul celei de-a 45-a aniversări a P.C.R., „înlăturînd antagonismul dintre națiuni, cauzele asupririi și dominației unor popoare de către altele, socialismul creează bazele obiective ale apropierii și colaborării între state, posibilitatea îmbinării intereselor naționale

cu cele internaționale ale popoarelor. Colaborarea între națiuni socialiste egale în drepturi, suverane și independente, multilateral dezvoltate, pe tărîm economic, științific, cultural, contribuie la asigurarea progresului fiecărei țări, și la întărirea sistemului socialist mondial, sporește influența socialismului în lume“¹.

Valențele estetice sînt observabile însă nu numai la o scară atît de amplă, ele sînt prezente în numeroase aspecte ale vieții cotidiene.

Viața noastră de fiecare zi oferă nenumărate împrejurări cînd atitudinea nouă față de colectiv, față de oameni, se exprimă plastic în atitudini și fapte concrete, ceea ce le conferă o încărcătură estetică bogată. Regulile de politețe, cînd pornesc firesc și liber din însăși structura intimă a personalității umane, reprezintă abecedarul estetic al moravurilor, deoarece ele presupun grija și respectul față de cei din jur, armonia dintre formele exterioare de comportare și conținutul lăuntric al acestora. Lipsa *armoniei interne* dintre formă și conținut, caracterul exterior al „politeței“ burgheze dau naștere și divorțului dintre etic și estetic pe acest plan, lucru pe care unii ideologi burghezi nu se sfîesc să-l recunoască deschis: „Trebuie remarcat — spunea Alain — că politețea nu e totuna cu bunăvoința. Poți să fii dezagreabil sau rău, fără a fi nepoliticos“². Este evident că o asemenea „politețe“ nu poate da naștere unor relații frumoase între oameni, ci dimpotrivă este indicatorul estetic al urîteniei.

Politețea adevărată reprezintă barometrul estetic al relațiilor dintre oameni în viața cotidiană tocmai datorită faptului că, în fapte și atitudini „mărunte“, sînt ogîndite unele dintre trăsăturile esențiale, caracteristice ale relațiilor sociale socialiste. Formele de politețe sînt în acest caz într-o consonanță intimă cu conținutul relațiilor pe care le exprimă raporturile

¹ Nicolae Ceaușescu, *Partidul Comunist Român continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mîcării muncitorești și socialiste din România*, Ed. Politică, București 1966, p. 72.

² Alain, *Les Passions et la sagesse*, Bibliothèque n. r. f. de la Pléiade, Paris, p. 1244.

dintre tineri și bătrâni, bărbați și femei, dobîndind în condițiile socialismului un conținut radical diferit. Ar fi însă greșit să subapreciem formulele exterioare care însoțesc asemenea relații, întrucît în ele se *fixează* de fapt noile norme ale relațiilor dintre oameni și prin natura lor posedă o capacitate expresivă superioară gesturilor și atitudinilor necontrolate. Desigur asemenea formule de politețe nu trebuie transformate în fetiș și subordonate snobismului sau modei pentru că atunci ele grăiesc nu despre o concordanță între conținut și formă, ci dimpotrivă despre divorțul lor. Frumusețea vieții noastre apare pregnant și în asemenea atitudini, considerate pe nedrept „mărunțișuri”, iar educația estetică trebuie să le cuprindă în sfera ei.

4. Libertatea

Relațiile sociale sînt bogate în valențe estetice și în funcție de *gradul de libertate* pe care îl întruchiează. Fără îndoială gradul de libertate permite valorificarea relațiilor sociale, în primul rînd sub raport politic și etic și numai atunci cînd faptele și atitudinile umane sînt tipice, ele se bucură de forța intuitivității, căpătînd valențe estetice. Libertatea poate deveni punctul de plecare al unor valori estetice numai atunci cînd ea se manifestă în atitudini și acțiuni umane care au forța de a trezi emoții și sentimente estetice, de a sugera ceea ce este *profund omenesc* în viața cotidiană.

Libertatea adevărată este, cum se exprimau clasicii marxism-leninismului, „necesitatea înțeleasă”, ceea ce presupune că valorile născute în socialism — singura orînduire în care acest proces se poate desfășura larg, lipsit de bariere — se înscriu pe linia cerințelor legice ale dezvoltării.

Lipsa constrîngerii, dispariția barierelor de clasă sau de grup social pe care o aduce socialismul, dreptul oamenilor de a hotărî singuri destinul nu trebuie confundate însă cu spontaneitatea sau constituirea întîmplătoare a valorilor. În socialism se dezvoltă pe scară de masă posibilitatea indivizilor de a alege, de a se comporta dezinteresat, firesc, corespunzător naturii lor, și de a-și stabili relațiile cu semenii lor pe aceeași

bază. Atunci cînd atitudinile și faptele individuale sînt semnificative ele devin valoroase și sub raport estetic.

Această trăsătură a esteticului relațiilor sociale socialiste apare cu evidență în *caracterul liber* al muncii. Caracterul liber al relațiilor socialiste de muncă este determinat de faptul că ele se bazează pe o *atitudine conștientă* față de muncă, pe înțelegerea însemnătății ei, în ansamblul vieții sociale. Tocmai o asemenea atitudine conștientă generează atitudinile de eroism în muncă, precum și frumusețea ei cotidiană.

Bineînțeles, în procesul de muncă oamenii nu pornesc de fiecare dată, în mod deliberat, de la conștiința frumuseții a ceea ce fac, multe din atitudinile lor au devenit deprinderi și reacții atît de firești, încît frumusețea pe care o includ este uneori mai puțin evidentă. Dar ceea ce contează aici este faptul că la baza atitudinii generale a omului stă o concepție de ansamblu înaintată, că el are o ținută exemplară care poate fi valorificată drept frumoasă chiar dacă el sau cei din jur n-o valorifică de fiecare dată, ca atare.

Culmea cea mai înaltă a frumuseții muncii se va naște atunci cînd ea va fi evident o necesitate vitală pentru fiecare om, cînd ea se va integra organic în întreaga structură a personalității oamenilor.

Engels remarcă încă în condițiile capitalismului că „activitatea productivă benevolă reprezintă una din cele mai înalte plăceri din cîte cunoaștem”. În condițiile etapei pe care o străbate societatea noastră nu poate fi vorba încă de o muncă „benevolă”, în sensul dispariției retribuției după cantitatea și calitatea ei pe baza principiului cointerесării materiale. Faptul însă că a dispărut exploatarea, că oamenii sînt stăpîni pe mijloacele de producție și pe produsul muncii lor, schimbă radical caracterul relațiilor de muncă în socialism, deoarece socialismul dă naștere unor interese sociale comune în dezvoltarea și înflorirea proprietății socialiste, în construirea unei vieți noi. Trebuie să remarcăm că, de pe acum, o parte însemnată a muncii depuse de societate se desfășoară prin munca voluntară inițiată de organizațiile și instituțiile obștești, prin atragerea pe lîngă aparatul de partid și de stat a unui activ din ce în ce mai larg de lucrători voluntari extrabugetari ș.a.m.d. Încă din primii ani ai revoluției populare, documen-

tele de partid atrăgeau atenția asupra acestui fenomen, gemen al noii atitudini față de muncă și de îndatoririle obștești, iar raportul C.C. al P.C.R. la cel de-al IX-lea Congres al partidului subliniază în mod deosebit amploarea largă pe care a luat-o activitatea obștească a maselor.

Atitudinile și acțiunile umane pătrunse de spiritul socialist de întrecere sînt frumoase nu numai pentru că exprimă tipic desfășurarea largă a tuturor forțelor esențiale umane, dar și pentru faptul că le sînt proprii noi relații dintre oameni bazate pe libertate, pe posibilitatea individului de a se comporta firesc. Spiritul de întrecere propriu relațiilor socialiste de muncă își relevă semnificațiile estetice tocmai în această libertate, în sprijinirea tovarășească a celor rămași în urmă, afirmarea propriei persoane contribuind la înălțarea întregului colectiv.

Una din expresiile cele mai bogate în valențe estetice ale manifestării libertății în relațiile dintre oameni o reprezintă democratismul orînduirii noastre socialiste, participarea largă a maselor la conducerea statului, a treburilor obștești. După cum se sublinia la Congresul al IX-lea al P.C.R., o caracteristică fundamentală a regimului nostru este lărgirea continuă a democrației socialiste, participarea maselor populare la dezbaterea principalelor probleme ale politicii interne și externe a patriei noastre, la opera de construcție socialistă. Constituția adoptată de Marea Adunare Națională a Republicii Socialiste România garantează drepturile și libertățile cetățenești, dezvoltarea multilaterală a personalității umane¹. Libertatea politică, rezultat al eliberării de sub jugul exploatarei capitaliste, este o cucerire fundamentală a oamenilor muncii din patria noastră și ea direcționează activitatea socială a oamenilor în toate celelalte domenii de activitate. Valențele estetice ale libertății rezidă în caracterul ei profund, caracteristic pentru relațiile de producție socialiste, în faptul că ea exprimă sugestiv însușirile determinante ale orînduirii noastre.

Transformările petrecute în structura familiei socialiste determină valori umane noi și sub raport estetic. Armonia fami-

¹ Vezi Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.*, p. 61.

liei, caracterul ei liber se concretizează în atitudini și fapte care atunci cînd sînt „expresive“, caracteristice, permit aprecierea lor nu numai sub raport etic, ci și estetic.

Astfel, socialismul pătrunde în toate domeniile vieții, face ca viața să fie bogată și frumoasă nu numai în cadrul ei colectiv, „în ochii tuturor“, ci și în relațiile intime, mai puțin expuse aprecierii largi de către opinia publică.

II. Natura obiectivității valorii estetice a relațiilor sociale

Discutarea problemei naturii obiectivității valorii estetice a relațiilor sociale antrenează implicit luarea de atitudine într-o problemă fundamentală a axiologiei în genere: care este natura valorilor. Aparțin ele lucrurilor, fenomenelor, există ele „în sine“ sau dimpotrivă își dobîndesc calitatea datorită conștiinței care le valorifică și satisfacției senzoriale pe care o produc? Exprimîndu-ne succint trebuie să adăugăm că în istoria filozofiei aceste două poziții polare au căpătat numeroase nuanțări. Atunci cînd valorile erau considerate ca existînd „în sine“ și se vorbea de o lume a valorilor aceasta era considerată ori de natură transcendentă, aparținînd unui spirit sau unei idei absolute care se întrupa în lucruri (idealismul obiectiv), ori ele erau identificate cu înseși obiectele de natură fizică, chimică sau biologică (materialismul vulgar). De asemenea atunci cînd era evidențiat rolul conștiinței aveam de-a face ori cu o proiectare a acestora în realitate, valorile fiind determinate de conștiința individuală (idealismul subiectiv), ori cu înțelegerea rolului creator al conștiinței în contextul practicii sociale și avînd ca determinantă ultimă existență socială (materialismul dialectic).

Explicația materialist-dialectică a naturii obiectivității valorilor nu este însă aceeași pentru toate tipurile de valori și pentru toate domeniile în care acestea există. În legătură cu

esența esteticului ca valoare au avut loc în ultimii ani numeroase discuții în publicistica marxistă. Nu vom insista asupra acestora, deoarece aproape toate intervențiile s-au referit la frumosul natural și nu la cel social despre care se afirma doar că există. Am vrea numai să amintim că cele două concepții principale care s-au înfruntat în discuții (cea „naturală” și cea „socială”) nu au reușit să elucideze pînă la capăt toate laturile problemei. Adepții teoriei „naturale” considerau că esteticul există „ca atare” în lumea obiectivă indiferent dacă este sau nu perceput de om, ceea ce, deși sublinia în mod just baza obiectivă a valorii esteticului natural, conducea pînă la urmă la materialismul vulgar. Unii dintre adepții teoriei „sociale” care puneau în mod just accentul asupra rolului societății în constituirea valorilor au supraapreciat rolul subiectului considerat determinant în constituirea esteticului, nereușind astfel să explice cum în practica socială, pornind de la realitatea obiectivă se naște lumea valorilor care o dată constituită devine o nouă „realitate”, produs al creației umane. Raliindu-ne, cu acest corectiv, explicației „sociale” vom încerca să evidențiem caracterul social obiectiv al valorii estetice într-un singur domeniu: cel al relațiilor sociale.

Relațiile sociale dobîndesc în procesul diversificării practicii umane și o valoare estetică, întrucît în cursul dezvoltării istorice se constituie o atitudine estetică prin prisma căreia oamenii le valorifică, ținînd seama nu numai de însușirile lor politice sau etice, ci și de valențele lor estetice. Pentru a înțelege cum atitudini și fapte umane de natură economică, politică sau etică dobîndesc valențe estetice, trebuie să avem în vedere procesul complex al dezvoltării vieții sociale, al formării conștiinței umane, în care funcționalitatea socială a actelor omenești reprezintă izvorul noilor valori. Omenirea este aceea care în decursul dezvoltării istorice — printr-un proces de extrapolare determinat obiectiv de practica socială — realizează trecerea la o valoare nouă, constituindu-se astfel fațetele estetice ale realității sociale.

Valoarea estetică a mobilurilor care determină comportarea oamenilor are la bază întotdeauna — datorită naturii relațiilor sociale — temeuri economice, politice sau etice, justificare și viitor avînd acele scări de valori care corespund legilor progresului în etapa respectivă. Precizarea acad. C. I. Gulian, după care „geneza și funcționarea valorilor nu pot fi explicate altfel decît condiționate de necesitatea istorică”¹, este valabilă în cel mai înalt grad în cazul relațiilor sociale unde, după cum s-a arătat, esteticul crește întotdeauna pe teren economic, politic sau etic și nu există desprins și în afara acestuia. Se poate spune că aprecierea estetică a fenomenelor vieții sociale este legată de criteriul politice sau etice, deoarece esteticul relațiilor sociale vizează întotdeauna fapte și atitudini de natură economică, politică, etică. Înțelegerea acestor lucruri, ferindu-ne de estetism, evidențiază raportul dintre valoarea estetică și progres, faptul că frumusețea sau urîtenia sînt determinate de practică, în ultimă instanță, de legile progresului social, deoarece caracterul de clasă al esteticului în acest domeniu este mult mai pronunțat, atingînd direct interesele claselor și grupurilor sociale. Desigur trebuie evitate simplificările, deoarece progresul se realizează adesea pe o linie sinuoasă, contradictorie, ceea ce dă naștere uneori la discordanțe. Dacă atunci cînd este vorba de constituirea valorii estetice a naturii practica socială include cu precumpănire elemente care „în sine” nu au caracter de clasă (industria ca expresie a gradului de stăpînire a naturii de către om, măsura introducerii civilizației materiale în ambianța naturală), în cazul relațiilor sociale precumpănitoare în constituirea valorilor lor estetice este practica revoluționară, lupta de clasă. Tocmai o asemenea legătură cu practica revoluționară, cu legile progresului social făcea Lenin atunci cînd, referindu-se la valorile etice, spunea că este moral „ce servește la distrugerea societății vechi, exploatoare și la unirea tuturor celor ce muncesc în jurul proletariatului care făurește socie-

¹ C. I. Gulian, *Contribution à l'analyse dialectique des valeurs*, Atti del XXI Congresso Internazionale di filosofia, volume settimo (Venezia, 12—18 settembre 1958), *Filosofia dei valori. Etica. Estetica*, p. 201.

tatea nouă, comunistă”¹. În ce privește valoarea estetică a relațiilor sociale, îndeosebi a celor mai direct legate de interesele de clasă, problema se pune în mod asemănător, deși sînt necesare și aici o serie de nuanțări.

Progresul economic este departe de a coincide cu cel ce se realizează pe plan spiritual (științific, etic, estetic), iar între acestea din urmă de asemenea nu există identitate. În general trebuie remarcat că relațiile sociale promovate de clasa exploatatoare chiar atunci cînd reprezentau un progres pe plan economic și aduceau cu sine elemente de progres și din alte puncte de vedere au fost caracterizate întotdeauna printr-o flagrantă discordanță între valori. Analizînd nașterea și dezvoltarea capitalismului în procesul acumulării primitive, Marx a arătat în mod elocvent cum acest proces — necesar și progresist economic — s-a înlăptuit cu încălcarea normelor etice elementare. Este evident că în aceste cazuri binele și frumosul au fost pîngărite și izgonite din sfera generală a relațiilor sociale, ele existînd doar pe anumite planuri restrînse. Bineînțeles, atunci cînd au analizat societatea capitalistă, relațiile de producție capitaliste, demonstrînd legitatea pieirii lor inevitabile, Marx și Engels nu au pornit de la criterii estetice sau etice, ci au analizat sensul legilor de dezvoltare a societății capitaliste, contradicțiile economice obiective care duceau la pieirea ei. Asta nu i-a împiedicat însă ca, de pe poziția de clasă a proletariatului, singura în concordanță cu sensul obiectiv al dezvoltării, să le condamne ca nedrepte și urîte. Există în acest sens domenii ale vieții sociale mai direct legate de interesele economice și politice ale claselor, ca și alte domenii în care ecoul poziției progresiste sau reacționare este mai slab sau uneori chiar lipsește. Ar însemna să vulgarizăm lucrurile dacă, de pildă, pornind de la poziția de clasă reacționară a burgheziei interesate în menținerea dominației sale, am zugrăvi tabloul lumii burgheze excluzînd existența oricăror valori științifice, etice sau estetice pozitive. Numai socialismul însă, pentru prima dată în istoria omenirii, face posibilă unitatea valorilor economice, politice sau etice cu cele

¹ V. I. Lenin, *Despre tineret*, Editura Tineretului, București, 1956, p. 328.

estetice pe toate planurile, întrucît progresul social se realizează în aceste condiții nestînjnit de bariere de clasă și lipsit de contradicții antagoniste. O asemenea înțelegere a lucrurilor are în vedere relativitatea concret-istorică a valorii estetice a relațiilor sociale, ceea ce nu înseamnă însă că în decursul dezvoltării sociale se nasc numai elemente perisabile, ci și elemente general umane ce-i asigură o anumită perenitate obiectiv constituită.

În definirea naturii obiectivității valorii estetice a relațiilor sociale trebuie precizat de la început că ea nu poate fi identificată cu existența obiectivă a relațiilor sociale ca atare. Valoarea estetică, ca de altfel valorile spirituale în general, este obiectivă în măsura în care reflectă exact sensul ontic al realității, reprezentînd o obiectivare adecvată a esenței umane pe linia înscrisă în legile progresului. În acest sens credem că au dreptate cercetătorii care subliniază că valoarea se naște ca rezultat al interacțiunii dintre obiect și subiect și ca atare ea nu există în afară de om și omenire”¹. Din acest considerent rezultă că în cazul valorilor avem de-a face, după expresia lui Marcel Breazu, cu un „tip de obiectivitate” distinct de cel ontic, prin faptul că pentru a se constitui, axiologicul presupune participarea creatoare a subiectului (desigur această participare a conștiinței se realizează la cele mai dife-

¹ Studiul de față nu își propune să cerceteze probleme generale ale axiologiei marxiste, ci se limitează la aspectele concrete enunțate. Ținem să remarcăm însă că cercetătorii marxști din țara noastră care au abordat diferite laturi ale acestei probleme, cu toate nuanțele și deosebirile de opinii în rezolvarea ei, se situează cu toții pe poziția determinismului social în explicația naturii valorilor. Vezi în acest sens cărțile: *Introducere în etica nouă*, de C. I. Gulian (Editura de Stat, 1946), *Cunoașterea artistică*, de Marcel Breazu (Editura Academiei, 1960), *Structura logică a gândirii*, de Henri Wald (Editura Științifică, 1962), *Romanul monumental și secolul XX*, de Ion Ianoși (E.P.L., 1963), ca și articolele: *Valoare și cultură*, de Al. Tănase („Contemporanul” din 3 și 10 iulie 1964), *Însemnări pentru axiologia marxistă*, de Kallós și A. Roth („Tribuna”, 29 oct. și 5 noiembrie 1964), *Marxismul și teoria valorilor*, de Ludwig Grunberg („Lupta de clasă”, 8/1965).

rite nivele, începînd cu reacțiile elementare la nivelul conștiinței comune și terminînd cu situarea pe o poziție ideologică științifică care utilizează criterii teoretice precise). Subliniind însă rolul activ, creator al conștiinței nu trebuie pierdut din vedere nici o clipă faptul că acest rol este subordonat factorului determinant pe care îl reprezintă existența socială. De asemenea trebuie precizat că aspectele ontice și cele axiologice ale realității sînt indisolubil legate, că axiologicul se naște pe teren ontic, iar o dată apărut poate căpăta el însuși o existență ontică, încadrîndu-se în ceea ce Gorki numea plastic „cea de-a doua realitate”, realitatea făurită de om. Tocmai această interferență mi se pare a fi fost neglijată de N. Kallós și A. Roth atunci cînd referindu-se la valorile vieții spirituale ei afirmă că acestea „se mișcă însă mereu în sfera activității spirituale și nu a celei practice a societății, nu în domeniul existenței sociale, ci în cel al conștiinței sociale”¹. În realitate, din clipa în care valorile spirituale ca idealuri politice, etice sau estetice determină oamenii să acționeze într-un sens sau altul, activitatea lor nu se limitează la sfera vieții spirituale, ci nu o dată se încadrează în orizontul practicii, al existenței sociale. După cum vom vedea lucrul acesta apare deosebit de evident în cazul valorilor estetice proprii relațiilor sociale.



Înțelegerea diferențiată a obiectivității esteticului relațiilor sociale trebuie să țină seama de distincția dintre relațiile materiale și cele spirituale. Relațiile materiale au o realitate ontică și ca atare valoarea lor estetică se constituie pe baza unor trăsături obiective existente ca atare, în timp ce relațiile spirituale sînt de natură reflectorie (ceea ce nu înseamnă însă că ele se manifestă doar ca un schimb de idei între conștiințe, deoarece obiectivîndu-se ideile se întrupează în atitudini și acțiuni umane și prin urmare în constituirea valorii estetice

¹ N. Kallós și A. Roth, *Insemnări pentru axiologia marxistă*, în „Tribuna”, 29 octombrie 1964.

a acestora, punctul de pornire îl vor reprezenta tot trăsături de natură ontică).

Obiectivitatea valorii estetice a relațiilor sociale nu poate fi identificată cu cea a naturii sau artei, dar în toate cazurile valorile reprezintă produse sociale, apărute în practica umană. Prin urmare, „însușiri estetice obiective” analoge cu cele fizice, chimice sau biologice nu există, ci ele se nasc în raporturile specifice dintre obiect și subiect în procesul practicii. O dată constituite, ele reprezintă o realitate socială a cărei obiectivitate nu poate fi pusă la îndoială, deoarece reprezintă o realitate nouă în care subiectivitatea umană este integrată în procesul practicii. Criteriul determinant al obiectivității esteticului trebuie căutat nu în conștiința socială individuală sau chiar a întregii societăți, nici în consensul dintre aceasta și „spiritul divin”, ci în existența socială, în care relațiile umane au un sens, o semnificație constituită obiectiv. După cum subliniază și Ion Ianoși, „cheia care poate explica obiectivitatea esteticului o reprezintă existența socială”. „Punînd accentul unilateral pe existența naturală, am aluneca spre materialismul vulgar. Avînd în vedere exclusiv conștiința socială (și cu atît mai mult cea individuală), am capitula în fața interpretărilor subiectiviste. Criteriul existenței sociale ne apără de amîndouă aceste extreme”¹. Valorificarea estetică a relațiilor sociale este posibilă deci nu datorită capriciilor subiective ale unei persoane sau alteia, ci are loc pe baza constituirii în procesul practicii social-istorice a unor calități sociale apte spre a fi valorificate estetic într-un anumit fel și nu într-altul, deoarece existența socială le dă un sens, o anumită semnificație.

Valoarea estetică — ca de altfel toate valorile — există desigur numai în, prin și pentru omenire (considerată ca specie), ceea ce nu înseamnă că existența ei poate fi condiționată de actul de valorificare efectuat de un individ sau altul, chiar dacă el pornește de la criterii obiective, socialmente determinate.

¹ Ion Ianoși, *Romanul monumental și secolul XX*, E.P.L., București, 1963, p. 10.

Rolul determinant în constituirea valorii estetice îl joacă aspectele exemplare ale relațiilor sociale, deoarece prin forța lor simbolizatoare ele fac posibilă și chiar stimulează valorificarea, aprecierea estetică. Desigur se poate obiecta că aceste aspecte sînt politice și etice și că valoarea lor estetică poate fi descoperită numai luînd în considerare optica subiectivă a celui care apreciază. Esteticul ar deveni astfel o calitate a cărei specificitate este determinată de subiect și nu are ca punct de plecare obiectul însuși, în cazul nostru relațiile sociale. O asemenea concepție ar fi greșită, deoarece ar pierde din vedere faptul că raporturile estetice dintre om și realitate se constituie în mod obiectiv în procesul practicii sociale, că în acest proces determinantă este existența socială nu conștiința, ceea ce nu neagă cîtuși de puțin rolul activ, creator al acesteia din urmă.

Valorile estetice au deci ca punct de plecare trăsături obiective ale relațiilor sociale, includ un sens constituit în practică, dar nu rezidă nici în realitatea existentă ca atare sau în subiect, nici în raporturile dintre ele, ci reprezintă o *realitate nouă*, produs al acestor raporturi, a cărei valoare estetică este pe deplin obiectivă. Subliniind că valorile reprezintă obiectivizarea, materializarea forțelor subiective ale omului, N. Kallós și A. Roth atrăgeau atenția în același sens: „Obiectul produs, valoarea creată — indiferent dacă e vorba de valori materiale, sau spirituale — dobîndesc o existență în continuare independentă de subiectul creator, o mișcare proprie — nu lipsită de legi obiective — avînd de acum un rol aparte, activ, relativ de sine stătător în mișcarea socială, rol ce depășește adesea intențiile, previziunea și puterea de cuprindere conștientă a subiectului creator”¹.

Atitudinile și relațiile umane devin valori estetice ca rezultat al practicii umane, prin întregul lor conținut social, prin semnificația lor estetică reală care le dă un *caracter social-obiectiv*.

¹ N. Kallós și A. Roth, *Însemnări pentru axiologia marxistă*, în „Tribuna”, 5 noiembrie 1964.

III. Valorificarea relațiilor sociale

Valorificarea estetică a relațiilor sociale în toată varietatea și complexitatea lor presupune, în mod obligatoriu, folosirea categoriilor estetice, în strînsă interacțiune cu cele economice și politice sau etice.

Valorificarea estetică a relațiilor sociale ca moment al raporturilor estetice dintre om și realitate trebuie să pornească de la faptul sau atitudinea respectivă și nu poate constitui cauza, fundamentul valorii ei.

Criteriile procesului de valorificare se constituie pe baze obiective în practica social-istorică, în funcție de legitatea generală a dezvoltării și de interesele clasei de pe pozițiile căreia se face valorificarea¹. În acest fel, în funcție de diferite poziții de clasă, s-au născut în decursul istoriei numeroase scări de valori în ceea ce privește aprecierea relațiilor sociale. O poziție de clasă avansată, progresistă, a determinat în general criterii de valorificare juste, corespunzătoare sensului legitim al dezvoltării istorice, în timp ce pozițiile reacționare au dus la o valorificare denaturată, subiectivistă a realității. După cum remarcă în mod just — deși oarecum absolutizînd — Henri Wald „numai o clasă revoluționară este în stare să aprecieze just valorile și să emită judecăți de valoare adevărate. O clasă reacționară pe care valorile pozitive o contrazic iar judecățile de valoare o condamnă se zbate să subiectivizeze atît valorile cît și judecățile de valoare”². Criteriul de depistare al valorilor autentice, proprii fiecărui moment concret istoric al dezvoltării relațiilor sociale, îl reprezintă deci concordanța lor cu legile obiective ale dezvoltării, cu practica revoluționară.

În procesul de valorificare umană fenomenele sociale intră nu numai sub prisma atitudinii strict utilitare sau politice și

¹ Vezi Marcel Breazu, *Cunoașterea artistică*, Editura Academiei, București, 1960.

² Henri Wald, *Structura logică a gândirii*, Editura Științifică, București, 1962, p. 125.

etice față de realitate, ci și în zona atitudinii estetice, iar aprecierile emise caracterizează mai complet și mai multilateral relațiile dintre oameni. Relațiile umane determină, atunci când trăsăturile care fac posibilă aprecierea estetică sînt bogate în semnificații expresive, valorificarea lor prin prisma categoriilor estetice de frumos, urît, grandios, ridicol etc., fără ca prin aceasta ele să înceteze să fie de natură economică sau politică, sau etică.

Lucrul acesta presupune interferența, interacțiunea criteriilor de valorificare, dar nu duce automat și la concordanța valorilor economice și politice cu cele etice și estetice.

Din plin s-a manifestat această concordanță în lupta maseilor împotriva orînduirilor bazate pe exploatare și asuprire, ca și în participarea lor nemijlocită la acțiunea ce ținea să aducă pe lume relații sociale superioare. După cum observa Marx, oricît de neeroică ar fi societatea burgheză, a fost nevoie de eroism și spirit de sacrificiu pentru a o aduce pe lume. Lupta maselor participante la revoluțiile burgheze — revoluții care aveau să instaureze o nouă formă de exploatare a omului de către om, mai cruntă, mai urîță, mai bestială, a fost caracterizată prin frumusețe și măreție, deoarece reprezenta un efort de descătușare a esenței umane de sub lanțurile feudalismului.

În lucrările clasicilor marxism-leninismului, în scopul de a face mai clare și mai evidente anumite aprecieri privitoare la realitatea socială, se face apel nu o dată la criterii estetice. „Revoluția din februarie — arăta Marx referindu-se la evenimentele anului 1848 din Franța — a fost revoluția *cea frumoasă*, revoluția simpatiei generale, pentru că antagonismele care se manifestau într-însa împotriva regalității erau încă *nedevelopate*, dormitau liniștite, unele lîngă altele, pentru că lupta socială care forma fondul lor dobîndise abia o existență nebuloasă, existența frazei, a cuvîntului, *revoluția din iunie* este revoluția *urîță*, revoluția respingătoare, pentru că, în locul frazei a trecut realitatea, pentru că republica a scos la lumină capul însuși al monstru-

lui, smulgîndu-i coroana care-l ocrotea și care îl ascundea”¹. Este evident că aici Marx folosește criteriile estetice în aprecierea fenomenelor istorice, dezvăluind cu ironie repulsia burgheziei față de revoluția socială radicală, realitatea socială fiind apreciată estetic, tocmai pentru a reliefa mai plastic aprecierea politică a evenimentelor.

În altă parte, tot Marx arăta, referindu-se la Hegel, că „toate marile evenimente și personalități ale istoriei universale se ivesc, ca să zicem așa, de două ori. ... o dată în chip de tragedie, a doua oară în chip de farsă”².

În aceste cazuri, ca și în altele, aprecierea prin prisma categoriilor de frumos, urît, tragic etc. reflectă just realitatea și exprimă plastic totodată aprecierea politică a evenimentelor istorice amintite. Fără îndoială însă valorificarea estetică este mai dificilă în cazul relațiilor sociale decît în cazul artei, deoarece cele dintîi nu au o finalitate estetică prin însăși natura lor. Exemplaritatea faptelor de viață nu este întotdeauna suficientă pentru a sugera valențele estetice pe care ele le cuprind, pe cînd în opera de artă — prin intermediul imaginii tipice — acestea devin valori capabile să se impună conștiinței estetice și chiar, mai mult, să acționeze apoi în sprijinul descoperirii valorilor estetice ale vieții însăși.

Procesul de valorificare estetică are o deosebită importanță și pentru că, spre deosebire de politic și etic, în viața cotidiană esteticul este mai greu de depistat. Fără îndoială că în momentele hotărîtoare ale vieții, în situații excepționale, aspectele estetice pot fi evidențiate relativ mai ușor. Există însă numeroase fapte și relații obișnuite care s-au transformat în multe cazuri în deprinderi și obișnuințe ale căror valențe estetice sînt mult mai greu de observat și evidențiat de cei în cauză, tocmai datorită faptului că exemplaritatea lor este mai difuză și „tipicul” vieții este uneori mai greu de recunoscut în masa amorfă de fapte și atitudini. Ar fi greșit să se tragă concluzia că datorită acestui fapt, în situațiile obiș-

¹ K. Marx, *Lupta de clasă în Franța*, în K. Marx — F. Engels, *Opere alese în două volume*, vol. I, București, Editura P.C.R., p. 147.

² K. Marx, *Optsprezece brumar al lui Ludovic Bonaparte*, în *op. cit.*, p. 236.

nuite, esteticul nu există, el născându-se doar în momentele excepționale. E drept în momentele excepționale exemplaritatea apare cristalizată și se impune cu evidență, dar faptele cotidiene, atunci când sînt semnificative, nu sînt lipsite de valori estetice.

Însemnătatea valorificării estetice a vieții cotidiene este recunoscută și de numeroși filozofi idealști, chiar dacă concluziile la care ajung sînt neștiințifice. „Cînd lucrurile cele mai familiare devin frumoase pentru noi, arăta L. Lavelle, ni se pare că le vedem pentru întâia oară; de asemenea frumusețea nu trebuie căutată în domeniul extraordinarului. S-ar spune mai degrabă că este descoperirea obișnuitului. Ea ne relevă lumea așa cum ne este dată dar o iluminează și o transfigurează”¹. Iar R. B. Perry, arăta că „primul rezultat al generalizării valorilor este evidențierea bogatei diversități a valorilor cotidiene”².

Subliniind că această generalizare a valorii are caracter de clasă și că descoperirea „obișnuitului” nu implică în toate cazurile un act de valorificare estetică, apare evidentă însemnătatea poziției de pe care se face aprecierea și rolul conștiinței umane în selecția a ceea ce este semnificativ. Nu credem însă că V. P. Tugarinov are dreptate afirmînd că „frumusețea acțiunilor nobile ale oamenilor include în sine în mod obligatoriu elementul reprezentării înaltei lor finalități sociale”³. Oamenii nu acționează întotdeauna — mai ales în viața de toate zilele, în cazurile obișnuite — conștienți de „înalta finalitate socială” a ceea ce fac și totuși atitudinile și faptele lor conțin implicit însușiri, aspecte care permit, fac posibilă valorificarea lor ca frumoasă sau urîtă. Creșterea în socialism a participării conștiente a oamenilor la viața socială nu înseamnă dispariția reacțiilor spontane. Transformarea concepțiilor și atitudinilor conștiente în convingeri și deprinderi întine potențează această spontaneitate, în sensul că oamenii acționează direct și dezinteresat în diferite împreju-

¹ L. Lavelle, *Traité des valeurs*, II, P.U.F., 1955, p. 334.

² R. B. Perry, *General Theory of Value*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1954, p. 10.

³ V. B. Tugarinov, *О ценностях жизни и культуры*, Изд. Акад. CCCT, 1960.

rări, fără a supune în fiecare moment atitudinea lor unui examen teoretic și unei aprecieri îndelung cîntărite. În acest sens, în educația estetică socialistă valorificarea estetică a atitudinilor, relațiilor umane, reprezintă unul din mijloacele cele mai importante ale formării idealului estetic socialist. Spre deosebire de părerea lui Raymond Pollin, după care „gîndirea estetică nu mizează niciodată o intenție, o acțiune efectiv reală de transcendență și transformare a realității date” „imobilizîndu-se în valori pur imaginare”¹, viața arată că valorificarea estetică are un rol activ, creator în viața omului. Puterea de influență a acestui act de valorificare sporește extrem de mult tocmai pentru că el se bucură de forța autenticității.

IV. Estetica ceremoniilor sociale

Parte integrantă a relațiilor sociale, ceremoniile reprezintă, după cum s-a arătat, *momente reprezentative* ale acestora, iar natura lor calitativ diferită face necesară o analiză aparte a specificului valorii lor estetice. Desigur considerațiile generale privitoare la valoarea estetică a relațiilor sociale sînt valabile și în ceea ce le privește.

Ceremoniile vieții sociale sînt acele manifestări, acte, forme ale relațiilor sociale care au un caracter de convenție socială, săvîrșindu-se după anumite reguli fixe și incluzînd în ele o anumită solemnitate, deoarece sînt legate de momente sau evenimente deosebite din viața oamenilor. Ceremoniile vieții sociale reprezintă „forma festivă”, solemnă a relațiilor sociale, fiind determinate în ultimă instanță de acestea.

Schimbarea conținutului ceremoniilor vieții sociale este legată de schimbările ce au loc în viața socială însăși. Născute

¹ Raymond Pollin, *La création des valeurs*, P.U.F., Paris, 1952, p. 23.

o dată cu apariția societății umane ele au avut de la început — indiferent de natura și scopul lor imediat — rolul să fixeze în forme stabilite anumite norme politice, etice, religioase etc. caracteristice conviețuirii umane. În ultimă instanță acest conținut exprimă, în societatea împărțită în clase, mentalitățile diferitelor clase și pături sociale. Epoca istorică, interesele claselor sau păturilor sociale au determinat de fiecare dată conținutul concret al acestor ceremonii, creînd uneori și forme exterioare noi de exprimare sau îmbrăcînd în alte rînduri forme vechi; rolul social și însemnătatea diferitelor ceremonii ale vieții sociale s-au modificat de asemenea în cursul dezvoltării istorice.

Funcțiile sociale diferite pe care le îndeplinesc ceremoniile sociale, în dependență de nenumărați factori, fac astfel neștiințifică înțelegerea lor simplificatoare, ca fiind legate exclusiv de o menire religioasă, așa cum consideră, de pildă, Jean Pucelle. „Prin procedură și ceremonial — arăta el — ele se apropie de liturghie”¹. Chiar o analiză mai sumară este suficientă pentru a demonstra inconsistența unor astfel de observații.

Constituie istoricește, incluzînd uneori elemente formale ale căror izvoare se găsesc în istoria de secole a poporului, alături de altele, generate de condițiile istorice noi, aceste ceremonii, de natură politică, etică etc., au implicat dintotdeauna aspecte estetice. Haina frumoasă, sau pretins frumoasă, trebuia să facă mai evident momentul respectiv, să-i amplifice ecoul, să-l impună conștiinței sociale a epocii. *Caracterul istoric* al ceremoniilor vieții sociale a influențat în mare măsură și asupra caracterului lor estetic, deși trebuie remarcat că între ele există o relativă independență.

Natura specifică a esteticului ceremoniilor vieții sociale îl constituie faptul că, deși determinant în ultimă instanță pentru valoarea sa estetică este conținutul, forma exterioară joacă un rol deosebit. Foarte adesea judecîndu-le deci din punctul de vedere al formei, al înfățișării exterioare, ceremoniile vieții

¹ Jean Pucelle, *Études sur la valeur*, Em. Vitte édit., Lyon—Paris, 1957, p. 123.

sociale pot apărea drept armonioase, realizînd integritatea, unitatea părților în cadrul unui întreg, dar acest lucru nu este încă suficient pentru a le conferi o valoare estetică pozitivă (frumos, sublim). Pentru a vedea dacă între *armonia exterioară și structura lor internă* există o corespondență este necesară analiza atentă a *conținutului lor, a rolului lor social, a funcției (utilității) sociale* pe care le au pe linia realizării legilor obiective. Rolul însemnat al formei exterioare face însă ca *stabilitatea lor socială* să fie mai pronunțată, ca vechile forme să se păstreze uneori (în parte sau integral), căpătînd bineînțeles un nou conținut concret-istoric.

Valorificarea de pe pozițiile marxism-leninismului a moștenirii trecutului evidențiază — atunci cînd e vorba de ceremonii — cîteva situații distincte. Ceremoniile sociale care prin natura și conținutul lor erau străine socialismului au fost înlăturate de viață în cea mai mare parte, alte ceremonii, păstrîndu-și forma veche, și-au schimbat în mod hotărîtor conținutul și, în sfîrșit, unele au fost păstrate așa cum erau. Fără a avea încă o perspectivă ideologică limpede și a discerne între funcțiile sociale reale a diferitelor ceremonii, Tudor Vianu remarcă în mod judicios în 1945 că festivitățile moderne și-au pierdut în bună măsură valoarea simbolică existentă în comuna primitivă. Deși el nu încearcă să depisteze cauzele sociale obiective care au determinat această situație, în cuvintele sale este surprinsă dezumanizarea la care sînt supuse și aceste forme ale vieții sociale și este exprimat un regret pentru valorile estetice ale trecutului. După cum arată Vianu „ceremoniile și festivitățile moderne organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viața statului sau de viața religioasă, de sărbătorile poporului și de amintirile națiunii, prilejuiesc uneori printre noi manifestări artistice ale grupului. Dar ele sînt rare, intermitente și puțin însemnate, dacă le comparăm cu frecvența, continuitatea și importanța locului pe care îl dețin astfel de manifestări printre primitivi. Valoarea riturilor și sentimentul festivalului se găsesc azi într-o incontestabilă decadență. Individualismul și laicitatea societății noastre au istovit acea conștiință simbolică a

vieții care dădea altădată atîtora din manifestările ei o formă artistică”¹ De pe pozițiile materialismului istoric se impune însă o diferențiere, cu atît mai necesară în urma schimbărilor sociale ce au avut loc.

Cercetarea bogatului tezaur al culturii materiale și spirituale a poporului permite descoperirea — alături de ceremonii retrograde și învechite, slujind în trecut claselor exploatatoare și care, de altfel, se adresau de cele mai multe ori unui grup restrîns — a nenumărate tradiții și obiceiuri populare, care evocă expresiv momentele cele mai importante ale luptei revoluționare, ale muncii și ale vieții familiale ale oamenilor. Sărbătorirea zilei de 1 Mai, sărbătoarea recoltei, obiceiurile de nuntă, tradiția horelor, șezătorilor, aniversarea unor momente de seamă din trecutul istoric, ca și multe altele, sînt doar cîteva prilejuri în care fantezia și spiritul creator al maselor au generat ceremonii a căror valoare politică, etică și estetică se păstrează și astăzi, dar căpătînd semnificații noi, mai bogate.

Ceremoniile autentice ale vieții sociale, cele care apăreau firesc drept momente semnificative ale relațiilor dintre oameni — și nu cele supraadăugate, impuse de interesele politice reacționare ale regimurilor trecute — au cuprins întotdeauna implicit și explicit elemente de frumusețe, tocmai pentru că erau expresia plastică a plenitudinii vieții, a năzuinței către o manifestare liberă și nestînjinită a forțelor creatoare umane.

Ceremoniile vieții sociale indiferent de natura lor includ în ele elemente de reflectare a relațiilor sociale sub forma unor imagini concret-senzoriale care se materializează în desfășurarea lor. Selectarea conștientă a momentelor semnificative ale relațiilor sociale ca și ritualul cu valoare reflectorie care le însoțește și face ca să se adreseze sintetic senzorialității, afectivității și intelectului uman, determină ca esteticul să apară, într-o formă sui-generis, la hotarul dintre realitate și artă. Exprimînd în mod simbolic ceea ce este pregnant și relativ stabil în relațiile umane, ceremoniile vieții sociale includ momente ale vieții însăși, filtrate însă prin conștiința estetică, prelucrate nu o dată cu mijloacele artei, ceea ce

mărește mult forța lor de influențare asupra oamenilor, capacitatea lor de a trezi emoții și sentimente estetice și de a determina aprecierea lor prin prisma categoriilor de frumos, măreț, tragic sau urît, grotesc, ridicol.

Valoarea estetică a ceremoniilor sociale în socialism e determinată în mod obiectiv de schimbările survenite în realitate; faptul că în relațiile sociale devin precumpănitoare frumosul, sublimul, eroicul, monumentalul, se reflectă și în forma festivă și relativ stabilă a acestor relații: *ceremoniile*.

Ceremoniile sociale proprii socialismului se caracterizează în primul rînd prin realizarea unei armonii adînci între conținut și formă înlăturînd astfel contradicția dintre conținutul învechit, reacționar al multor ceremonii din trecut și forma lor voit frumoasă, atrăgătoare. Forma încetează să fie doar un „decor” menit să ofere cadrul exterior al desfășurării ceremoniei însăși, așa cum se întîmpla în numeroase ceremonii sociale aparținînd sau fiind inițiate de clasele exploatatoare, ajungînd în socialism expresia ei plastică, în deplină unitate cu conținutul. Înlăturînd ceremoniile sociale vechi, retrograde, socialismul a păstrat pe cele care reprezentau tradiții și obiceiuri progresiste și a generat totodată numeroase ceremonii sociale inedite, prilejuri de afirmare a omului în ceea ce are el mai valoros.

Participarea conștientă a oamenilor la creația istorică, atragerea unor mase din ce în ce mai largi la viața obștească activă sînt izvoarele unei noi atitudini față de momentele importante ale luptei politice. Sărbătorile politice — 24 Ianuarie, 1 Mai, 23 August sărbătoarea națională a poporului nostru, 30 Decembrie ziua proclamării Republicii — au devenit cu adevărat sărbători ale întregului popor, momente de afirmare a atașamentului și încrederii oamenilor muncii din țara noastră față de partidul și statul nostru socialist.

Caracterul reprezentativ al unor asemenea ceremonii a fost cu pregnanță relevat de amploarea și rezonanțele pe care le-a avut în acest an aniversarea zilei de 24 Ianuarie — sărbătoarea Unirii naționale — moment istoric de mare importanță în dezvoltarea poporului nostru. Festivitățile desfășurate cu acest prilej, ansamblul de manifestări cultural-artistice care

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, ed. a III-a, București, 1945, pp. 264-265.

au avut loc, ecoul pe care l-a avut în conștiința maselor largi simbolica Horă a Unirii au oglindit ca într-un focar aspecte esențiale ale relațiilor sociale: „numai în socialism se pot manifesta în toată plinătatea lor comunitatea reală de interese economice, cultura socialistă comună a tuturor cetățenilor ce locuiesc pe același teritoriu, se poate asigura unirea întregului popor în lupta și munca pentru îndeplinirea aspirațiilor sale de bunăstare și fericire”¹. Societatea noastră a selectat în acest caz unul dintre momentele semnificative ale bogatei istorii a poporului care reușește să sintetizeze — cu o mare forță sugestivă pentru toate generațiile — efortul și lupta seculară dusă de strămoșii noștri pentru a ajunge la stadiul actual al dezvoltării.

Este semnificativă schimbarea conținutului și, o dată cu aceasta, a formei sărbătorii de 1 Mai. Expresie a protestului maselor împotriva orînduirii în care munca era lipsită de libertate și frumusețe, ceremonia de 1 Mai se transformă, o dată cu desființarea exploatarei omului de către om, în sărbătoarea muncii libere, moment de gloriificare a fruntașilor și eroilor ei. Valențele estetice ale acestei ceremonii în condițiile socialismului derivă din armonia profundă care se realizează între conținutul ei social și forma pe care o îmbracă exprimînd frumusețea și măreția oamenilor liberi, luptători pe fronturile desăvîșirii construcției socialiste. Cadrul festiv nu trebuie înțeles ca un simplu decor exterior, deși îmbrăcăminte, ținuta oamenilor, aspectul orașelor și satelor și mai ales organizarea plastică a demonstrației contribuie extrem de mult la amplificarea semnificațiilor politice, etice și estetice ale zilei de 1 Mai.

Impresionantă este însă manifestarea forței și unității profunde a întregului popor în jurul Partidului, siguranța și demnitatea care se degajă din întreaga sărbătoare ceea ce dă acestei ceremonii entuziasm și sobrietate, optimism și forță pe măsura unei noi vieți pe care o trăim. Aerul acesta de măreție pe care-l degajă întreaga zi nu este rezultatul unor elemente exterioare ci exprimă profunda consonanță între viața și idealurile oamenilor muncii, încrederea lor în viito-

rul luminos al patriei. Valențele estetice ale acestei sărbători rezidă în faptul că ea este profund semnificativă pentru înalta elevație spirituală a poporului liber, că ea reprezintă o oglindă în care se concentrează imaginea complexă a întregii noastre patrii.

Ziua femeii, Ziua tineretului, Ziua Victoriei, Ziua copilului ca și numeroase altele, sînt momente festive a căror prezență trezește conștiința demnității, frumuseții și măreției vieții noastre socialiste, cucerite cu atîtea jertfe. S-au păstrat totodată și sărbători vechi, dar care au căpătat uneori un conținut diferit de cel tradițional, o coloratură optimistă: Anul nou, ziua mărtisorului, obiceiul de a sărbători aniversarea zilei de naștere, a datei căsătoriei etc. Există de asemenea ceremonii în care sînt comemorate momente tragice din lupta poporului sau din viața personală, dar acestea sînt luminate de conștiința faptului că, în ciuda inevitabilității distrugerii unor valori umane, viața merge înainte.

Trecînd în revistă ceremoniile vieții sociale socialiste se observă o semnificativă schimbare a importanței și amplitudinii acestora. Spre deosebire de orînduirile bazate pe exploatare, cînd sărbătorile muncii erau un element rar — rămasă a rînduierilor patriarhale numărul lor fiind simțitor împuținat de orînduirea capitalistă — acum ceremoniile socialiste legate de muncă au căpătat un loc de frunte în viața socială. Faptul acesta se datorește eliberării muncii de exploatare. Munca liberă se transformă treptat într-o bucurie și o plăcere, ceea ce face ca oamenii să simtă nevoia de a scoate în relief în mod festiv momentele ei importante și de a glorifica rezultatele ei. Astfel, sărbătorirea fruntașilor în muncă, înmînarea drapelului de unitate fruntașă cîștigătoare în întrecere, sărbătorirea zilei minerului, petrolistului, ceferiștilor, a zilei mecanizatorului, decernarea de premii și titluri reprezentanților de seamă ai vieții publice, ca și atîtea altele, au devenit tradiții scumpe oamenilor muncii. Valențele estetice ale unor asemenea „zile” nu sînt date numai de cadrul exterior și de formele pe care ele le îmbracă (drapere, decorări, adunări festive, întreceri și spectacole), deși acestea nu pot fi neglijate, ci în primul rînd ele aparțin capacității expresive a acestor festivități, măsurii în care ele sînt caracteristice

¹ *Congresul al IX-lea al P.C.R.*, Ed. Politică, 1965, p. 69.

pentru profesiunea respectivă și pe un plan mai larg, pentru locul pe care acestea îl ocupă în ansamblul muncii creatoare.

Semnificative pentru atitudinea de prețuire a muncii sînt și micile festivități organizate pentru a marca momentul intrării tinerilor în cîmpul muncii. S-a încetățenit în multe uzine și fabrici solemnitatea acordării titlului de muncitor tinerilor care, absolvind școala profesională, pășesc pentru prima oară pe porțile întreprinderii nu ca vizitatori, ci ca membri activi ai colectivului de muncă. Sărbătorirea este de obicei simplă, lipsită de rigiditate sau zorzoane inutile.

În același sens au căpătat semnificații etice și estetice și alte momente ale raportului dintre viață și muncă, așa cum ar fi ieșirea la pensie. În cuvîntul cald de despărțire, în buchetul înmînat tovarășului ce împlinește un număr „rotund” de ani se simte o dată mai mult acea trainică legătură statornicită între membrii unui colectiv de muncă socialist. Este vorba aici de o ceremonie nouă, proprie orînduirii socialiste, în ea sînt exprimate într-un mod expresiv și simbolic frumusețea care domnește în relațiile dintre oameni.

La vechile obiceiuri legate de muncile agricole s-au adăugat altele noi, proprii agriculturii socialiste. Așa sînt, de pildă, „duminicile cooperatiste”, „ziua recoltei” prilej de schimb de experiență între cooperativele agricole de producție, de întrecere plină de elan între echipele și formațiile artistice și sportive, de cunoaștere reciprocă. Un rol similar îl joacă „zilele de odihnă în cooperativă”, sărbătoarea recoltei și multe altele. Munca socialistă generează, astfel, nenumărate ceremonii noi, menite să slăvească forța creatoare a oamenilor liberi, frumusețea și măreția pe care le include activitatea închinată luptei pentru victoria socialismului și comunismului.

În ce privește domeniul relațiilor de familie — eliberarea de calcule meschine și egoiste, egalitatea dintre soți au dat un conținut nou, infinit mai bogat, ceremoniilor existente, le-au unit mai strîns cu ansamblul vieții noastre socialiste. Esteticul izvorăște aici tocmai din caracterul liber și din faptul că sentimentele ce-i unesc sînt determinate intim de personalitatea celor doi soți, nu de formele exterioare, deși rolul acestora nu e lipsit de însemnătate. De asemenea bogată în valențe estetice este viața familială care ia naștere, relațiile din-

tre părinți și copii, întrucît noile condiții de viață introduc în aceste relații demnitatea și înțelegerea, reintegrează firescul și prietenia în drepturile lor, ceea ce dă o notă profund nouă familiei socialiste care oglindește tipic în cadrul ei restrîns relațiile existente la scara întregii societăți. Ceremoniile care consfințesc momentele importante ale relațiilor dintre soți (căsătoria, aniversările, sărbătorirea nașterii copiilor) exprimă de aceea ceea ce este profund și propriu de fapt acestora.

Încercînd să demonstreze rolul hotărîtor al formelor exterioare Alain face de fapt apologia familiei burgheze: „Dacă deci există martori și o constrîngere exterioară așa cum obiceiul o vrea pentru toate jurămintele, și cum cel ce jură își impune singur în mod conștient, aceste legături exterioare trebuie luate drept ajutoare împotriva evenimentelor ... orice jurămint este împotriva pasiunilor. Iată de ce publicitatea căsătoriei și noile legături de rudenie și amicitie pe care le atrage după sine nu au rolul decît de a îndeplini opera dorită”¹. În fapt, o căsnicie care se păstrează doar de dragul aparențelor, în care certificatul de căsătorie și părerea celor din jur țin loc de dragoste, este urîtă datorită dezarmoniei dintre conținutul și forma ei.

Variatatea relațiilor dintre oameni a generat în decursul dezvoltării societății omenești ceremonii numeroase din care socialismul a preluat ceea ce era pozitiv, progresist, autentic uman. Aniversările și jubileele unor mari oameni de știință și cultură, sărbătorirea înființării unor instituții politice sau social-culturale (universități, licee, teatre etc.), solemnitățile organizate cu prilejul fiecărui moment reprezentativ al vieții sociale sau individuale au fost încadrate în ansamblul larg al ceremoniilor vieții sociale socialiste.

Un loc cu totul deosebit în ansamblul ceremoniilor vieții obștești îl reprezintă manifestările sportive a căror amploare și intensitate au o însemnătate excepțională în viața omului modern. Avînd o tradiție milenară începînd încă din antichitate cînd olimpiadele exprimau, printr-un ritual de o rară frumusețe și forță expresivă, tendința oamenilor de a fi mai buni, de a depăși conflictele dintre cetăți, de a glorifica forța

¹ Alain, *Les Passions et la sagesse*, p. 1246.

comunității, speciei umane (din care însă erau excluși sclavii) și trecînd prin luptele gladiatorilor romani, vestitele *tournois*-uri cavaleresti, asemenea ceremonii au exprimat cu tipicitate laturi ale luptei pentru descătușarea esenței umane. Desigur toate aceste ceremonii erau condiționate istoricește de situația de clasă a celor ce intrau în relație cu acest prilej, dar în ele se exprima tendința de a depăși simpla eliberare a energiei fizice a omului și de a o subordona unor idealuri sociale în rîndul cărora cel estetic nu era lipsit de importanță. Caracterul de *spectacol* al acestor manifestări, compoziția estetică a cadrului și a însăși structurii lor interne au dat din totdeauna ceremoniilor sportive un caracter estetic. În condițiile noastre continuarea acestor tradiții are loc pe un plan superior. Caracteristic ceremoniilor sportive în socialism este îndeosebi *spiritualizarea* lor (în sensul că ele vizează dezvoltarea morală și estetică, nu numai cea fizică), faptul că ele au crescut excepțional de mult în măreție și intensitate. De asemenea trebuie remarcat că armonia a devenit caracteristică nu numai spectacolului sportiv ca atare, ci și relațiilor dintre acesta și ansamblul vieții sociale, că armonia internă este în concordanță cu desfășurarea armonioasă a întregii dezvoltări sociale. Și apoi spectacolul sportiv este o luptă, ceea ce dă naștere unei tensiuni emoționale specifice, iar faptul că relațiile dintre oameni sînt caracterizate prin *sportivitate* sporește valențele estetice ale acestei lupte, întrucît arată un spor de *umanizare* prin capacitatea luptătorilor de a depăși spiritualicește meschinăria și concurența, obiectivele mărunte ale disputei. Tocmai de aceea cînd în cadrul manifestărilor de acest fel au loc atitudini nesportive vorbim nu numai de o etică înapoiată, ci și de urîtenie ca expresie pe plan estetic a trădării de către cei în cauză a obiectivelor firești ale luptei sportive. Trăirea cu o intensitate — uneori dramatică — de către public a acestei ciocniri de forțe, simpatiile suporterilor pentru culorile unei echipe sau alta — atunci cînd nu sînt viciate de atitudini ce înjosesc omul — sînt la rîndul lor bogate în valențe estetice și ele amplifică, potențează nespuse de mult virtuțile ceremoniei sportive și pe planul educației estetice. Din aceste motive creșterea în proporții de masă a participării

oamenilor la mișcarea sportivă situează aceste ceremonii pe un plan superior, în care forțe esențiale specifice umane își găsesc realizarea în profunzime.

În altă ordine de idei este semnificativ faptul că ceremonii sociale, cum sînt cele religioase — deși continuă să mai existe datorită persistenței prejudecăților religioase în conștiința unor oameni — au pierdut mult din însemnătatea pe care o aveau în trecut. Mai mult chiar, în cazul acelor care mai țin sărbătorile și datinile religioase, ele au fost în mare măsură „laicizate”, dezbrăcate de învelișul lor mistic și continuă să se mențină mai mult prin puterea obișnuinței. Și în cazul acestor oameni s-a manifestat puternic influența vieții noi socialiste, au devenit adesea preponderente ceremoniile social-politice și cele de muncă, tocmai pentru că în primul rînd acestea reprezintă și exprimă cu adevărat esența umană, tendința continuă a omului spre autorealizare.

Au fost înlăturate ca străine vieții noastre ceremoniile sociale reacționare, în care fățărnicia își dădea mîna cu diversiunea politică, ca și ceremoniile care glorificau violența, crima și alte asemenea produse specific capitaliste. Ziarele amintesc nu de puține ori de „ceremoniile” organizate de bandele Ku-Klux-Klanului, de manifestațiile rasiștilor din U.S.A., de întîlnirile foștilor hitleriști, ca și de numeroase alte „ceremonii” de esență reacționară. Asemenea „ceremonii” sînt o ilustrare tipică a unor relații sociale dușmănoase omului, potrivnice dezvoltării sale libere și armonioase și care generează urîtenia, ridicolul, tragismul grotesc.

Ceea ce caracterizează ceremoniile socialiste este faptul că ele determină participarea conștientă și în masă a oamenilor liberi, că ele fac să crească ponderea creației populare largi — integrîndu-le organic în viața cotidiană.

Pe măsura diversificării și complicării relațiilor sociale între oameni, ceremoniile vieții sociale care sînt momentul lor festiv, solemn, se îmbogățesc în conținut, se înmulțesc, se întrepătrund între ele; totodată ceremoniile devin mai simple, elastice, stabilitatea și relativa lor „încremenire” se atenuază în așa fel, încît esența umană să se poată manifesta cît mai liber și mai nestîngenit; lucrul acesta face ca ceremoniile să fie mai direct legate de schimbările survenite în relațiile

sociale în genere, mai *adecvate* conținutului momentului festiv respectiv, mai *general-reprezentative*, or, tocmai în aceasta constă ARMONIA lor cu viața societății socialiste. Faptul acesta mărește nemăsurat de mult influența lor activă, rolul lor de educator al maselor în spiritul idealului socialist și le face mai general-reprezentative pentru relațiile sociale socialiste. Ceremoniile vieții sociale socialiste devin astfel expresia firească a tot ceea ce realitatea noastră are mai frumos, mai măreț, mai nobil.

Analiza valorii estetice a relațiilor sociale socialiste evidențiază *schimbări radicale, atât în natura și conținutul categoriilor estetice, cât și în privința locului și importanței reale pe care o au ele în aprecierea estetică a vieții.*

După cum s-a mai arătat, în socialism frumosul își croiește drum pe toate planurile relațiilor sociale, deoarece el corespunde sensului logic al dezvoltării, esenței obiective a relațiilor sociale socialiste. Se petrece o modificare și în conținut, pentru noi frumosul reprezentând altceva decât e în lumea capitalistă. Omul e frumos prin sentimentele și gândurile sale, prin felul cum înțelege el măreția sarcinilor noastre, prin faptele sale, prin participarea sa activă la lupta pentru construirea socialismului și comunismului. Frumusețea relațiilor sociale în socialism este strâns legată de o *atitudine politică și etică înaintată, de caracterul conștient al atitudinilor și acțiunilor umane*, de faptul că, participând în mod deliberat la creația istorică, oamenii se călăuzesc de legile obiective ale societății — și prin aceasta construiesc o nouă orînduire în conformitate și cu legile frumosului.

Gorki arăta că „omul este artist din fire. Oriunde ar fi, el caută să-și înfrumusețeze într-un fel sau altul viața”¹. Tendința spre o viață frumoasă, într-o ambianță frumoasă și plăcută capătă posibilități de realizare în proporții de masă și pe toate planurile abia în socialism, în procesul luptei pentru făurirea orînduirii celei mai progresiste din câte a cunoscut istoria.

¹ Maxim Gorki, *Despre literatură*, București, 1956, p. 288.

Valoarea estetică a relațiilor sociale socialiste este caracterizată de asemenea prin *măreție, grandoare, sublim*. Lupta maselor pentru doborîrea capitalismului și construirea societății socialiste și comuniste, înfruntarea cu forțele naturii în bătălii pentru stăpînirea lor evidențiază pe numeroase planuri ale relațiilor dintre oameni măreție, grandoare. Rolul însemnat pe care îl joacă această categorie în aprecierea relațiilor sociale socialiste trebuie legat și de faptul că masa care participă la construcția conștientă a noii orînduirii crește extrem de mult, că acțiunile acesteia capătă un caracter colectiv, unitar accentuat, că amploarea și *intensitatea desfășurării evenimentelor istorice sporesc*. Aceasta înseamnă că acțiunile și atitudinile umane se încadrează mai organic ca oricînd în ansamblul relațiilor sociale, că semnificația și importanța lor nu se mai reduc la un grup sau colectiv restrîns, ci din ce în ce mai mult ele privesc grupuri mari de oameni, colective întregi, întregul popor.

Bineînțeles, măreția nu aparține numai acțiunilor colective la care participă un număr mare de oameni, uneori ea caracterizează fapte individuale, dar cu o semnificație largă. În acest sens credem că, vorbind despre valoarea estetică a relațiilor sociale socialiste, trebuie să înțelegem locul de viață al sublimului. „Sublimul este calitate estetică a fenomenelor și forțelor obiective foarte importante pentru societate, pentru om, în etapa dată a dezvoltării sale”¹, arată Ion Ianoși.

Cercetînd legătura existentă în realitate dintre diferitele valori, trebuie evidențiată, atunci cînd e vorba de relațiile socialiste, îndeosebi legătura sublimului cu frumosul, cel dintîi reprezentînd cel mai adesea expresia „deplină”, „perfectă” a celui din urmă sau lupta pentru realizarea lui.

Fiînd principala sferă de manifestare a esteticului din viață, frumosul nu este însă singura. Ar însemna să avem o viziune „poleitoare” dacă n-am vedea *urîtul* existent încă în realitatea socială, sub care se prezintă ceea ce este încă vechi, înapoiat. În dezvoltarea societății se duce o permanentă luptă între nou și vechi. Unele deprinderi și obiceiuri, rămășițe ale mentalității din trecut în conștiința oamenilor — concretizate în ati-

¹ Ion Ianoși, *Romanul monumental al secolului XX*, p. 13.

tudini și acțiuni umane, ca și fenomenele sociale care devin expresie a vechiului în procesul dialectic al dezvoltării reprezentată sursa urâtului în relațiile sociale și pe acest plan ofensiva frumosului se lovește încă de un adversar — nu arareori — de o forță redutabilă.

Ar fi de asemenea greșit să considerăm că din viață ar fi dispărut *ridicolul* ce caracterizează atitudini și fapte ce se pretind „noi” și înaintate, dar al căror caracter învechit și retrograd apare evident. Foarte adesea egoismul, disprețul față de colectiv, dezinteresul în muncă, desconsiderarea femeii se drapează în haine pretins „noi”, „moderne”, dar caracterul lor vechi, retrograd este de recunoscut, iar deghizarea lor apare ridicolă, *comică*. În această privință, alături de valorificarea politică și etică a unor asemenea atitudini, un rol deosebit îl are și valorificarea estetică.

Trebuie subliniat însă că dominant sub raport estetic în relațiile sociale socialiste este ceea ce s-ar putea numi tonalitatea optimistă, „voioasă”, ca să folosim o expresie a lui G. Călinescu, care colorează pozitiv atitudinile și acțiunile umane. În asemenea cazuri comicul este provocat nu de încercările nereușite, de deghizare a vechiului în nou, ci de situații și atitudini ce au forța să trezească râsul, buna dispoziție și ca atare să fie valorificate de oameni drept comice. Departe de a dispărea din viață, comicul (satiricul și umoristicul) va căpăta valențe și înfățișări noi, iar operele de artă îl vor prezenta prin mijloacele lor specifice oamenilor. Râsul, despre al cărui rol istoric vorbea Marx subliniind că oamenii se despart cu voioșie de trecut, va fi prezent și în viața cetățenilor societății comuniste, biciuind cu asprime tot ce este în conflict ascuțit cu noul sau însoțind cu un suflu tonic, plin de vioiciune, afirmarea superiorității acestuia.

Atunci când în viață avem de-a face cu pieirea unor valori umane, în lupta pentru progresul social, în ciocnirea cu forțele nemiloase ale naturii, sau chiar în alte situații, vorbim în mod obișnuit de fenomene *tragice*.

Este foarte important de precizat că tragicul este reprezentat de pieirea unei valori reale și nu a unor pseudovalori, că manifestările sale concrete — nimicirea bunurilor umane, prăbușirea aspirațiilor nobile, înfrângerea elementului creator,

jerfta supremă pentru o cauză măreață, înăbușirea luptei drepte — sînt puternic influențate de condițiile în care au loc.

Arătînd că burghezul, chiar atunci cînd este un cavaler avar, nu poate fi totuși tragic, căci patima banului, patima aurului, este ridicolă și hidoasă în același timp, tragedia excluzînd cu desăvîrșire trivialitatea, Maxim Gorki punea întrebarea: „Cînd într-o grădină zoologică niște maimuțe se iau la bătaie, poate fi vorba oare de tragedie?”¹

În condițiile socialismului, desființarea exploatarei omului de către om — principala sursă a tragicului în viață — îngustează mult sfera căderilor tragice. Ar fi greșit să tragem de aici concluzia că, dispărînd originea de clasă a tragicului, acesta ar dispărea, cu desăvîrșire, de pe toate planurile vieții sociale. Ceea ce trebuie însă subliniat este faptul că, fără să dispară din relațiile sociale, tragicul își schimbă simțitor natura în socialism. Evenimentele tragice — accidente apărute în viața socială și străine de esența noii orînduiri — se încadrează în socialism în perspectiva mai largă, în sensul general pozitiv al dezvoltării istorice și prin aceasta capătă o natură nouă, optimistă.

Unii esteticieni burghezi, îndeosebi dintre existențialiști, leagă tragicul de problemele eterne, universale, pentru a putea nega astfel evidențierea tragicului propriu anumitor relații sociale, și anume celor bazate pe exploatare. Ignorînd cel mai adesea voit cauza obiectivă a fenomenelor tragice generate de exploatarea omului de către om, acești esteticieni se străduiesc să acrediteze ideea caracterului lor atemporal și aspațial. Relațiile sociale din toate timpurile și din toate locurile sînt stăpînite de domnia desperării și a nefericirii, tragismul este o trăsătură „general umană” de neînlăturat și pentru care nu există nici o soluție (decît eventual sinuciderea — susțin unii).

Socialismul — construit pe a treia parte a globului, eliberînd existența umană de înstrăinare și prin aceasta de fetișizarea realității sociale — a demonstrat în fapt falsitatea unor asemenea teorii și a înlăturat acele surse sociale care generau tragicul în orînduirile bazate pe exploatare. Luptînd sub îndrumarea partidului marxist-leninist, oamenii muncii reușesc

¹ Maxim Gorki, *Despre literatură*, pp. 129—130.

să sfarme cătușele exploatării și să construiască cea mai nobilă, cea mai dreaptă și mai frumoasă orînduire de pe pămînt.

Lupta avîntată a oamenilor muncii pentru construirea viitorului este întemeiată pe o atitudine conștientă și constructivă față de viață în care se întruchipează într-un tot unic adevărul, binele și frumusețea. În istoria gîndirii omenesci, în cadrul sistemelor filozofice și estetice a fost nu o dată exprimat acest ideal, dar el avea de cele mai multe ori un caracter utopic, irealizabil, întrucît nu pornea de la realitățile sociale obiective, ci de la aspirațiile sufletului omenesc. Asemenea încercări echivalau de altfel, de obicei, cu încercările de estetizare a vieții (Ruskin, Maignan), de construire a unei lumi conduse de artă și în afara cerințelor economice și politice ale dezvoltării sociale obiective. În estetica românească asemenea aspirații au fost prezente nu o dată iar gînditori progresiști ca Tudor Vianu au exprimat — chiar dacă uneori sub o formă încă nebuloasă, lipsită de perspectivă științifică — speranța într-un viitor cînd asemenea idealuri se vor realiza. „Sforțarea de organizare a vieții moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebuie arătat deci este că această orientare a fost formulată uneori și că ea stă atît în planul nostru de realizare cît și în posibilitățile timpului nostru”¹, arăta el în 1945. Lupta poporului român sub conducerea partidului a creat premisele pentru ca asemenea idealuri să devină posibilități reale iar apoi, în procesul uriașelor schimbări ce au avut loc după eliberarea țării, le-a transformat în realități. Dezvoltînd economia țării, consolidînd democratismul orînduirii noastre, oamenii pun temelia unei spiritualități noi în care se îmbină cuceririle milenare ale luptei poporului pentru libertate cu noile trăsături proprii personalității comuniste. În documentele celui de-al IX-lea Congres al P.C.R., care a trasat un program istoric pentru continuarea pe un plan mai înalt a desăvîrșirii construcției socialiste în toate domeniile de activitate — economică, științifică și culturală se arată: „Avem

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, ed. a III-a, pp. 271—272.

o țară frumoasă și bogată, un popor harnic și cutezător, care timp de peste două milenii, în anii grei de restriște, înfrățit cu codrii, rîurile și văile și-a apărât glia, iar acum, sub conducerea partidului, își zidește o viață nouă”¹. Este o sarcină a educației comuniste de a însufleți masele de milioane de luptători însuflîndu-le idealurile nobile ale socialismului contribuind astfel la dezvoltarea unor relații noi între oameni în care un rol însemnat îl va avea și atitudinea estetică. Pentru prima dată în istoria omeniei făuresc nu numai obiecte, dar și propria lor viață după legile frumosului.

¹ Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.*, p. 90.

Tabla de materii

Cuvînt înainte	5
Specificul esteticului vieții cotidiene	7
Stil și ornament — categorii ale esteticului cotidian	33
Locul de muncă și valoarea sa estetică	65
Aspectul estetic al mașinilor-unelte	97
Esteticul ca atribut al calității produselor materiale de larg consum	121
Estetica localităților	179
Estetica străzii, a parcurilor și a spațiilor publice	271
Valoarea estetică a relațiilor sociale	339

Redactor responsabil de carte: TAMARA MUREȘANU
Tehnoredactor: ANA SABĂU

*Dat la cules 04.06.1966. Bun de tipar 12.10.1966.
Tiraj 4 000 ex. legate 1/1. Hirtie scris I A de 63 g/m².
Format 54×84/16. Coli editoriale 21,77. Coli de
tipar 25,00. A. 7250/1966. Indice de clasificare zecimală:
pentru bibliotecile mari 1M:7.01 pentru bibliotecile
mici 1M.*

Tiparul executat sub comanda nr. 104 la Intreprinderea
Poligrafică Sibiu, str. Nicolae Bălcescu nr. 17, Sibiu.
Republica Socialistă România.